

Sechster Band

Ziele.



Oscar Wildes Werke

in zwölf Bänden

Sechster Band

Ziele.

Ausgabe des Wiener Verlag in Wien und Leipzig
neu herausgegeben vom
Globus Verlag in Berlin W66

Übersetzt von Paul Wertheimer.

Der Kritiker als Künstler.

Ein Dialog.

I. Teil.

Nebst einigen Anmerkungen über das Nichtstun und seinen Wert.

Personen: Gilbert und Ernst.

Szene: Die Bibliothek eines Hauses in Piccadilly, von der aus man den Green Park überblickt.

Gilbert (am Klavier): Mein lieber Ernst, worüber lachst du?

Ernst (aufblickend): Über eine glänzende Geschichte, der ich eben in diesem Buch „Erinnerungen" — ich fand es auf deinem Tisch — begegnet bin.

Gilbert: Was für ein Buch ist dies? Ah! Ich sehe. Ich hab es noch nicht gelesen. Taugt es etwas?

Ernst: Nun, ich habe, während du spieltest, nicht ohne Vergnügen darin geblättert, obwohl ich in der Regel kein Freund moderner Memoiren bin. Erinnerungen werden gewöhnlich von Leuten niedergeschrieben, die sich überhaupt nicht mehr zu erinnern vermögen, oder die nichts Erinnerns Wertes vollbracht haben. Das erklärt ohne Zweifel ihre weite Verbreitung. Dem englischen Publikum wird stets behaglich zumute, wenn eine Mittelmäßigkeit zu ihm spricht.

Gilbert: Jawohl, unser Publikum ist wunderbar duldsam. Es verzeiht alles — außer Genie. Doch ich bekenne, ich liebe jede Art von Memoiren. Ich liebe diese Literatur um ihrer Form und um ihres Gegenstands willen. Nur das Selbstbekenntnis ist in der Literatur von Reiz. Darin liegt für uns der Zauber von Briefen so verschiedener Persönlichkeiten wie Cicero und Balzac, Flaubert und Berlioz,

Byron und Madame de Sévigné. Wo immer wir dem Selbstbekenntnis begegnen — es ist merkwürdigerweise ziemlich selten der Fall —, müssen wir es willkommen heißen; wir verlieren es nicht leicht aus dem Gedächtnis. Die Menschheit wird Rousseau stets aus dem Grunde lieben, weil er seine Sünden nicht dem Priester, sondern der Welt bekannte. Die schlummernden Nymphen, die Cellini in Bronze fürs Schloß des Königs Franz schuf, selbst der grün-goldene Perseus, der in der offenen Loggia zu Florenz dem Mondlicht jenes todesstarre Entsetzen zeigt, das einst Leben zu Stein gewandelt hat: diese Bildwerke haben der Welt nicht mehr Vergnügen gewährt, als Cellinis Selbstbiographie, in der er, der erhabenste Missetäter der Renaissance, die Geschichte seines Glanzes und seiner Schmach erzählt. Die Meinungen, das Wesen, die Taten eines Mannes fallen sehr wenig ins Gewicht. Er mag ein Skeptiker sein, wie der adelige Sieur de Montaigne, oder ein Heiliger, wie der trübe Sohn der Monika — sobald er uns seine Geheimnisse offenbart, ist er stets imstande, unser Ohr zu bezaubern, so daß wir ihm zuhören und unsern Lippen Schweigen gebieten müssen. Die Art des Denkens, die Kardinal Newman vertreten hat — wenn man den Versuch, geistige Probleme durch das Leugnen der Oberhoheit des Geistes zu lösen, überhaupt eine Art des Denkens nennen darf — diese Methode wird und kann schwerlich von Dauer sein. Aber die Welt wird dessen

nie überdrüssig werden, dieser geängsteten Seele zuzuschaun, wie sie von Finsternis zu Finsternissen weiterschreitet. Das einsame Kirchlein zu Littlemore, in dem „der Hauch des Morgens dumpfig weht und wenige Gläubige sich versammeln“, wird uns stets teuer sein. Wann immer man den gelben Löwenzahn auf dem Wall von Trinity blühn sieht, wird man dieses gottseligen, ungraduierten Schwärmers gedenken, der in der steten Wiederkehr der Blumen die prophetische Kunde fand, daß er für immer mit der Gnadenmutter vereint bleiben werde — eine Prophezeiung, die der Glaube sehr kluger- oder sehr törichterweise nicht zur Erfüllung kommen ließ. Ja, in der Selbstschilderung liegt ein unwiderstehlicher Zauber. Der arme, einfältig-überspannte Schreiber Pepys hat sich in den Kreis der Unsterblichen hineingeschwätzt. Da er sehr wohl wußte, daß indiskretes Ausplaudern des Mutes besserer Teil ist, schwätzt er in dieser Versammlung umher, angetan mit seinem „purpurnen, mit Troddeln versehenen Rock, mit goldenen Knöpfen, Schnüren und Tressen“, den er uns so gern beschreibt. Er schwätzt zu seinem eigenen und zu unserm unendlichen Vergnügen über den indischblauen Unterrock, den er für sein Weib kaufte, über den „guten Schweinebraten“ und das „köstliche französische Kalbsfrikassee“, das er sehr liebte, über sein Bowlingspielen mit Will Joyce, sein Umherschwärmen um alle schönen Frauen. Er erzählt, wie er am Sonntag Hamlet rezitierte, wie er an

Wochentagen die Bratsche spielte, und dergleichen langweilig-alltäglicher Dinge mehr. Selbst im wirklichen Leben ist Egoismus nicht ohne Reiz. Wenn die Leute über andre reden, sind sie gewöhnlich stumpfsinnig. Erzählen sie uns dagegen über sich selbst, so werden sie beinahe immer interessant. Wenn man ihnen in dem Augenblick, wo sie uns langweilen, so leicht den Mund schließen könnte, wie man ein Buch zuklappt, dessen man müde geworden, dann wäre an den meisten nichts auszusetzen.

Ernst: In diesem „Wenn", würde Probstein sagen, liegt ungemeine Kraft. Schlägst du aber im Ernst vor: jeder soll des eigenen Lebens Boswell sein? Was sollte aus den emsigen Leuten werden, die das Material für Lebensbeschreibungen sammeln?

Gilbert: Was ist aus ihnen geworden? Sie sind geradezu die Pest dieser Zeit. Jeder Mann von Bedeutung findet heutzutage seine Jünger, und immer ist es Judas, der seine Biographie schreibt.

Ernst: Aber mein lieber Freund!

Gilbert: Ich fürchte, ich habe recht. Früher pflegten wir unsre Heroen zu Heiligen zu erheben. Jetzt ist es Sitte, sie dem Pöbel gleichzustellen. Billige Volksausgaben der epochemachenden Werke sind vielleicht etwas sehr Köstliches, aber billige Ausgaben bedeutender Menschen sind ganz gräßlich.

Ernst: Darf ich fragen, Gilbert, auf wen du da anspielst?

Gilbert: Oh — auf alle unsre litterateurs zweiten Rangs. Wir werden von einer Klasse von Men-

schen heimgesucht, die nach dem Tod eines Dichters oder Malers zugleich mit dem Leichenbestatter das Haus stürmen, von Leuten, die vergessen, daß sie nur eine Aufgabe haben: sich ganz still zu verhalten. Aber sprechen wir nicht von ihnen. Es sind die Leichenräuber der Literatur. Der eine rafft den Staub, der andre die Asche an sich, die Seele bleibt jenseits ihres Bereichs. Und nun will ich dir Chopin vorspielen, oder ziehst du Dvořak vor? Soll ich dir eine Phantasie von Dvořak spielen? Sein Stil ist leidenschaftlich, seltsam-farbig.

Ernst: Nein; mich verlangt jetzt nicht nach Musik. Musik ist etwas viel zu Unbestimmtes. Überdies, ich habe gestern abend mit der Baronin Bernstein soupiert, und so reizend die Dame sonst ist, sie hörte nicht auf, Musik zu erörtern, als wäre diese wirklich in deutscher Sprache geschrieben. Nun, wie immer Musik klingen mag, sie klingt erfreulicherweise keineswegs, auch nicht im entferntesten, wie das deutsche Idiom. Der Patriotismus äußert sich zuweilen auf wirklich erniedrigende Art. Nein, Gilbert, spiele nicht mehr. Wende dich um, plaudere mit mir. Plaudere mit mir, bis der weißhörnige Tag ins Zimmer taucht. In deiner Stimme liegt ein ungewisses, ganz bezauberndes Etwas.

Gilbert (sich vom Klavier erhebend): Ich bin nicht in der Stimmung, heute nacht zu plaudern. Warum lächelst du so abscheulich? Ich bin wirklich nicht in der Stimmung. Wo sind die Zigaretten? Ich danke.

Wie köstlich sind diese gelben Narzissen! Sie scheinen, aus Bernstein und kühlem Elfenbein geschnitzt zu sein. Sie gleichen den Gebilden griechischer Kunst aus der besten Zeit. Was ist dies nun für eine Geschichte in den Bekenntnissen des „reuezerknirschten Akademikers", die dich so sehr belustigt hat? Erzähl sie mir. Wenn ich Chopin gehört habe, fühl ich mich seltsam erregt, als müßt ich über Sünden weinen, die ich niemals begangen habe, als sollt ich über Tragödien trauern, die nicht die meinen gewesen. Ich glaube, Musik übt immer diese Wirkung. Sie ruft in uns das Erinnern an eine Vergangenheit wach, von der man bis dahin nichts wußte, sie erfüllt uns mit der Ahnung eines Kummers, der unsern Tränen bisher verborgen blieb. Ich kann mir vorstellen, daß jemand, der bis dahin ein ganz alltägliches Leben geführt hat, zufälligerweise irgendwelche seltsame Musik vernimmt und dann plötzlich entdeckt: seine Seele habe, ihm selbst unbewußt, furchtbare Erfahrungen gewonnen, schrecklichen Jubel, wild romantische Liebe, furchtbare Entsagungen durchlebt. Erzähl mir also diese Geschichte, Ernst. Ich will unterhalten sein.

Ernst: Oh — die Sache ist durchaus von keiner Bedeutung. Ich meinte nur: diese Geschichte gibt ein gutes Beispiel für den wahren Wert der landläufigen Kunstkritik. Eine Dame soll nämlich einst den „reuezerknirschten Akademiker", wie du ihn nennst, sehr ernsthafterweise gefragt haben, ob sein berühmter „Frühlingstag in Whiteley" oder „Das

Erwarten des letzten Omnibus" oder andre ähnliche Bilder völlig mit der Hand gemalt wurden?

Gilbert: Nun, wurden sie mit der Hand gemalt?

Ernst: Du bist ganz unverbesserlich. Aber reden wir ernsthaft: worin besteht der Nutzen der Kunstkritik? Warum überläßt man nicht den Künstler ganz sich selbst, auf daß er — geht sein Streben dahin — eine neue Welt erschaffe, oder die bestehende, bekannte nachbilde, deren wir alle wohl längst überdrüssig wären, hätte sie nicht die Kunst mit ihrem feinen Sinn für Wahl und Auslese für uns geklärt und ihr für einen Augenblick eine gewisse Vollkommenheit gegeben. Ich glaube, die Phantasie sollte eine Atmosphäre der Einsamkeit um sich verbreiten; sie schafft wohl am besten in der Stille und Abgeschlossenheit. Warum sollte der Künstler durch die schrillen Rufe der Kritik aus seiner Ruhe gestört werden? Wie kommen Leute, die selbst nicht imstande sind, etwas zu schaffen, dazu, den Wert einer Schöpfung zu beurteilen? Was wissen sie davon? Ist der Sinn eines Kunstwerks leicht zu erkennen, dann ist die Erklärung überflüssig...

Gilbert: Ist dagegen dieses Werk nicht faßbar, dann ist jede Deutung von Übel.

Ernst: Das hab ich nicht behauptet.

Gilbert: Ah! Du hättest es behaupten sollen. Heutzutage hat man uns so wenig Geheimnisse übrig gelassen, daß wir nicht auf eins verzichten können. Ich glaube, die Mitglieder der „Browning

Society" verschwenden ebenso wie die Theologen der „Broad Church Party" und die Autoren der „Mr. Walter Scotts Great Writers Series" ihre Zeit damit, daß sie an ihrer Gottheit solang herumerklären, bis von ihr nichts übrig bleibt. Da ist eine Stelle bei Browning, aus der man die Hoffnung, er sei ein Mystiker gewesen, schöpfen darf; sogleich gab man sich Mühe, zu zeigen, daß er hier eigentlich undeutlich war. Da ist eine andre Stelle, aus der man schließen könnte, daß er manches zu verhüllen schien — sie klärten uns sogleich auf, daß er nur sehr wenig zu enthüllen hatte. Ich spreche aber nur von den einzelnen, aus dem Zusammenhang gehobenen Werken. Als Gesamterscheinung betrachtet, war dieser Mann groß. Er war nicht vom Rang der Olympier, die ganze Unvollkommenheit des Titanen haftete an ihm. Er konnte nicht komponieren, auch Wohllaut war ihm nur selten eigen. Sein Werk zeigt die Spuren des Kampfs. heftiger Erregung und Anstrengung. Er ging nicht vom Gefühl aus und formte es, er wurzelt vielmehr im Gedanklichen und verschwimmt im Chaos. Dennoch war er groß. Man hat ihn einen Denker genannt — er war sicherlich stets von Gedanken bewegt, und immer dachte er laut. Aber es war nicht das Denken, das ihn reizte, vielmehr waren es jene Vorgänge, die das Denken erregen. Die Maschine war es, die er liebte, nicht das Produkt der Maschine. Der

Weg, auf dem der Tor zu seiner törichten Handlung gelangt, war ihm so wert, wie die letzte Weisheit des Weisen. Der subtile Mechanismus des Geistes übte auf ihn solchen Reiz, daß er die Kunst der Sprache geringschätzte und auf sie als ein unvollkommenes Instrument des Ausdrucks herabblickte. Der Reim, das köstliche Echo, das im gewellten Hügelland der Musen den Ton gebiert und ihn widerklingen läßt; der Reim, der in den Händen des wirklichen Künstlers nicht bloß ein sinnliches Element metrischer Schönheit, sondern auch ein geistiges des Denkens und der Leidenschaft wird — denn er lockt vielleicht neue Stimmungen, neue Gedankengänge hervor oder läßt durch süße und betörende Gewalt des Klangs die goldene Pforte aufspringen, an die selbst Phantasie vergebens pochte — der Reim, der das Stammeln des Menschen zur Sprache der Götter erheben kann; der Reim, die einzige Saite, die wir der griechischen Leier hinzugefügt haben, — der Reim wurde in Robert Brownings Hand zur grotesken Mißgeburt. Er machte sein Dichten zuweilen zur Maskerade eines kleinen Komödianten, er gab ihm allzuoft den Schein eines Pegasusreiters, der einhergaloppiert, die Zunge in die Backen gepreßt. Manchmal verletzt er durch seine schrecklichen Dissonanzen. Ja, wenn er seine Musik nur durch Zerreißen der Saiten seiner Laute zu gewinnen vermag, zerreißt er sie; sie schlagen mißtönend zusammen, und keine attische Zikade läßt sich, die zitternden Flügel

melodisch schwingend, auf dem elfenbeinernen Horn nieder, den Takt zu ergänzen oder die Intervalle zu mildern. Dennoch, er war groß: formte er gleich die Sprache zu unedelm Lehm um, er hat daraus Männer und Frauen gebildet, die leben. Seit Shakespeare reichte kein zweiter so dicht an ihn. Shakespeare vermochte mit Myriaden Lippen zu singen, Browning konnte durch tausend Munde stammeln. Noch jetzt, da ich nicht gegen ihn, sondern für ihn spreche, gleiten durch den Raum die Schatten seiner Gestalten. Schleicht hier nicht Fra Lippo Lippi, die Wangen glühend von eines Mädchens heißem Kuß? Hier steht der furchtbare Saul, in seinem Turban schimmern die fürstlichen, fürchterlichen Saphire. Da ist Mildred Tresham und der spanische Mönch, das Antlitz gelb vor Haß, und Blougram und Ben Ezra und St. Praxeds Bischof. In der Ecke kaudert des Setebos Brut. Sebald blickt, da er Pippas vorübergleitenden Schritt vernimmt, auf das wilde Antlitz der Ottima; ihn ekelt vor ihr, vor der eigenen Sünde, vor sich selbst. Bleich wie der weiße Atlas seines Wamses blickt der melancholische König mit träumerischen Verräteraugen auf den arglosen Strafford hin, der seinem Verderben entgegengeht. Andrea erschauert, da er in dem Garten das Pfeifen seiner Vettern hört, er bittet sein edles Weib, hinabzugehn. Ja, Browning war groß. Und wie wird er in der Menschheit Erinnerung fortleben? Als ein Dich-

ter? Nein, keineswegs als ein Dichter. Man wird ihn als einen, der in Versen zu fabulieren wußte, im Gedächtnis behalten, vielleicht als den vornehmsten Versfabulisten, den wir je besaßen. In seiner Empfindung für die dramatische Situation hat er keinen Rivalen. Kann er auch die Probleme, die er selbst aufrollt, nicht lösen — er hat doch wenigstens Probleme hingestellt. Vermag ein Künstler mehr? Als Schöpfer von Gestalten steht er dem zunächst, der Hamlet schuf. Wäre ihm die Gabe durchsichtiger Gliederung beschieden gewesen, er hätte neben ihm stehn dürfen. Der einzige, der den Saum seines Gewands berühren darf, ist George Meredith. Meredith ist ein Browning der Prosa, auch Browning ist ein Prosaist. Er bediente sich der Poesie als eines Mittels, Prosa zu schreiben.

Ernst: In dem, was du sagst, ist manches Richtige, doch sagst du nicht alles. In manchen Punkten bist du ungerecht.

Gilbert: Es ist schwer, dort, wo man liebt, nicht ungerecht zu sein. Aber kehren wir zu unserm Ausgangspunkt zurück. Was meintest du nur?

Ernst: Einfach dies: in den besten Tagen der Kunst gab es keine Kunstkritik.

Gilbert: Diese Bemerkung muß ich schon einmal gehört haben, Ernst. Sie hat die Lebenszähigkeit eines Irrtums und ist so langweilig wie ein alter Freund.

Ernst: Sie spricht die Wahrheit aus. Ja, schüttle nur mißbilligend den Kopf. Sie spricht völlig die

Wahrheit. In den besten Tagen der Kunst gab es keine Kunstkritik. Der Bildhauer hat aus dem Marmorblock den großen, weißen, geschmeidigen Hermes, der in ihm schlief, gehaun. Die Wächser und Vergolder gaben der Statue Färbung und Gefüge. Wenn die Welt sie erblickte, ward sie von Ehrfurcht erfaßt und verstummte. Er goß die glühende Bronze in die Sandform, der Strom roten Metalls kühlte sich zu edeln Linien ab und zeigte im Umriß den Leib eines Gottes. Durch Email oder geschliffene Juwelen gewährte er den ausdrucklosen Augen Leben. Die hyazinthengleichen Locken kräuselten sich unter seinem Stichel. Und wenn dann der Sohn der Leto im dämmrigen, freskengeschmückten Tempel, oder in der Säulenhalle, die im Sonnenlicht glänzte, auf dem Piedestal stand, fühlten die Vorüberschreitenden, ἁβρῶς βαίνοντες διὰ λαμπροτάτου αἰθέρος, eine neue Gewalt habe von ihrem Leben Besitz ergriffen. Träumerisch oder mit dem Gefühl seltsam beseligender Freude kehrten sie heim und machten sich an ihre Tagesarbeit, oder sie wanderten vielleicht durch die Pforte der Stadt zu jener Wiese, wo die Nymphen spielten, dort, wo der junge Phädrus die Füße netzt. Auf dem sanften Gras, unter den schlanken, im Winde raunenden Platanen, unter dem blühenden agnus castus gelagert, sannen sie allmählig den Wundern der Schönheit nach und schwiegen in ungewohnter Ehrfurcht. In jenen Tagen war der Künstler frei. Aus dem Bach schöpfte er mit seinen Fingern den zarten

Ton. Mit einem kleinen Stäbchen aus Holz oder Bein bildete er daraus Formen, so köstlich, daß man sie den Toten als Spielzeug mitgab; wir finden dergleichen noch in den düstern Grabgewölben der gelblichen Hügelgehänge Tanagras — noch liegt auf Haar und Lippe und Gewand das matte Gold, das erblassende Karmoisin. Auf eine frisch betünchte, rötlich glänzende oder durch Milch und Safran getönte Wand malte er eine Gestalt, die mit ermattetem Fuß über die purpurnen, weißsternigen Asphodeloswiesen dahineilte: Polyxena, Priamus Tochter, „in deren Lidern des trojanischen Krieges Geheimnis schlief". Oder er stellte den Odysseus dar, den weisen, listenreichen, mit straffen Seilen an den Mastbaum gebunden, um ohne Gefahr dem Gesang der Sirenen zu lauschen, oder wie er an dem Gestade des klaren acherontischen Stroms dahinwandelte, dort, wo die Geister der Fische über den Kies gleiten. Oder er malte die Perser in ihrer Tracht, mit Hosen und Mützen, wie sie vor den Griechen bei Marathon flohn, oder wie die Schnäbel der Galeeren in der kleinen salaminischen Bucht sich ineinanderhakten. Er zeichnete mit silbernem Stift und Holzkohle auf Pergament und wohlbereitetes Zedernholz. Auf Elfenbeingrund und rosafarbene Terrakotten malte er mit Wachs, das er in Olivenöl flüssig und durch glühendes Eisen starr machte. Das Holzgetäfel, der Marmor, die linnenen Kanevas erglänzten herrlich, da sein Pinsel darüberfuhr. Das Leben

X*

verstummte, da es sich widergespiegelt fand, kein Laut wagte sich hervor. Ihm war in der Tat das ganze Leben zueigen: von den Kaufleuten, die auf dem Marktplatz saßen, bis zu den in Mäntel gehüllten, auf dem Hügel lagernden Schäfern. Von den Nymphen, versteckt in Lorbeerhainen, und den Faunen, die um die Mittagstunde flöten, bis zu dem König, den Sklaven auf ölschimmernden Schultern in der schmalen, durch einen grünen Vorhang geschlossenen Sänfte trugen und mit Pfauenfedern fächelten. Männer und Frauen, das Antlitz freudig oder kummervoll bewegt, zogen an ihm vorbei; der Künstler warf einen Blick auf sie und kannte ihr Geheimnis. Durch Farbe und Form gebar er eine Welt wieder.

Auch das ganze Gebiet der Kleinkunst beherrschte der Künstler. Er hielt den Edelstein wider die drehende Scheibe — da ward auf dem Amethyst das purpurne Lager des Adonis sichtbar, durch den geäderten Sardonyx hetzte Artemis mit ihren Hunden. Er hämmerte aus dem Gold Rosen und band sie zum Halsschmuck oder Armband zusammen. Er hämmerte aus dem Gold Siegerhelme, den Saum für tyrische Kleider, Masken für die toten Könige. Auf der Rückseite des silbernen Spiegels stellte er Thetis dar, wie sie von ihren Nereiden geführt wird, oder die liebessieche Phaedra mit ihrer Amme, oder Persephone, die, Erinnerns müde, den Mohn in ihr Haar flicht. Der Töpfer saß in seiner Hütte, und blütengleich erwuchs unter

seinen Händen die Vase aus der ruhigen Scheibe. Er schmückte Fuß und Stiel und Griff der Vase mit zarten Olivenblattmustern, oder mit Blätterwerk des Akanthus, oder mit gekrümmten, gehaubten Wellen. Dann malte er in schwarzen und roten Farben Knabengestalten im Ringkampf oder Wettlauf, Helden in voller Rüstung, die von ihrem muschelartig geformten Wagen sich über die bäumenden Rosse beugen — ihre Schilde zeigen seltsame Wappen, ihre Visiere sind merkwürdig geformt. Er malte Götter, die beim Gastmahl sitzen oder Wunder üben, Heroen in ihrem Siegesjubel oder ihrem Weh. Zuweilen ätzte er mit zarten rötlichen Linien auf weißem Grunde den sehnsüchtigen Bräutigam und die Braut. Eros umschwebt sie, einem der Engel des Donatello ähnlich, ein kleines, lachendes Ding mit vergoldeten oder azurnen Flügeln. Auf die Rückseite grub er vielleicht den Namen seines Freundes. ΚΑΛΟΣ ΑΛΙΒΙΑΟΗΣ oder ΚΑΛΟ ΣΧΑΡΜΙΔΗΣ — solche Worte künden uns die Geschichte seiner Tage. Vielleicht zeichnete er um den Rand des weiten, flachen Bechers den äsenden Hirsch oder den ruhenden Löwen, wie Phantasie es ihm gebot. Von dem kleinen Salböl-Fläschchen lacht uns Aphrodite, die sich eben putzt, entgegen, und Dionysus tanzt, gefolgt von nackt-geschmeidigen Mänaden, um den Weinkrug, bloßen, weinbenetzter Fußes, während der greise Silen satyrgleich die Glieder auf üppigen Fellen spreizt, oder den magischen, von einem Föhren-

zapfen gekrönten Stab schwingt, den dunkler Efeu umlaubt. Und niemand kam, den Künstler bei seinem Werk zu stören. Er ward durch kein gedankenloses Geschwätz verwirrt. Er wurde nicht durch Meinungen geplagt. An den Ufern des Ilyssus, sagt Arnold irgendwo, gab es keinen Higginbotham. An den Ufern des Ilyssus, mein lieber Gilbert, gab es keine langweiligen Kunstkongresse, die den Provinzialismus in die Provinzen tragen und der Mittelmäßigkeit ihre aufdringlichen Urteile in den Mund legen. An den Ufern des Ilyssus gab es keine öden Kunstzeitschriften, worin betriebsame Leute über Dinge schwätzen, die sie nicht verstehn. An den schilfumwachsenen Ufern dieses Flüßchens gab es nicht jenen lächerlichen Journalismus, der sich allein den Richterstuhl anmaßen möchte, während er sich auf der Anklagebank verteidigen sollte. Kunstkritiker gab es bei den Griechen nicht.

Gilbert: Du bist ganz entzückend, Ernst, aber deine Anschauungen sind furchtbar falsch. Ich fürchte, du hast dem Gespräch von Leuten gelauscht, die älter sind als du selbst. Das ist stets ein gefährliches Beginnen. Du wirst, wenn du diese Gewohnheit dauernd annimmst, merken, daß man dadurch jede geistige Entwicklung unterbindet. Was den modernen Journalismus betrifft: ich bin nicht zu seiner Verteidigung bestellt. Er rechtfertigt sein Bestehn nach dem großen Darwinschen Grundsatz, daß das Gemeinste sein Dasein behauptet. Ich habe mich nur mit der Literatur zu befassen.

Ernst: Was ist aber der Unterschied zwischen Literatur und Journalismus?

Gilbert: Oh! Zeitungen kann man nicht lesen, die Literatur wird nicht gelesen. Das ist der ganze Unterschied. Deine Behauptung, die Griechen hätten keine Kunstkritiker besessen — sei versichert, diese Meinung ist ganz absurd. Man könnte mit mehr Recht sagen: die Griechen waren ein Volk von Kunstkritikern.

Ernst: Wirklich?

Gilbert: Ja, ein Volk von Kunstkritikern. Doch möcht ich durchaus nicht das entzückend unrichtige Gemälde, das du vom Zusammenhang zwischen dem hellenischen Künstler und dem Geist seines Zeitalters entworfen hast, zerstören. Was sich nie zutrug, genau zu beschreiben, ist nicht bloß das recht eigentliche Amt des Geschichtschreibers, sondern das unveräußerliche Vorrecht eines jeden, der Begabung und Kultur besitzt. Noch weniger wünsch ich, eine gelehrte Unterhaltung zu führen. Derlei maßt sich nur der Unwissende an; der geistig Unbeschäftigte macht daraus seinen Beruf. Das sogenannte veredelnde Gespräch aber ist nichts als ein matter, alberner Versuch der noch albernern Philanthropen, auf solche Weise den gerechten Groll der verbrecherischen Klassen zu entwaffnen. Nein, ich will dir lieber einen tollen, scharlachnen Traum Dvořaks vorspielen. Die bleichen Figuren des Teppichs lächeln uns an, die schweren Augenlider meines bronzenen Narzissus sind zum Schlummer

geschlossen. Keine feierlichen Erörterungen worüber immer, ich bitte dich. Ich bin mir nur allzusehr der Tatsache bewußt, daß wir in einer Zeit geboren sind, die nur die Langweiligen ernst nimmt. Ich lebe unaufhörlich in der Angst, nicht mißverstanden zu werden. Würdige mich nicht dazu herab, dir nützliche Kenntnisse zu vermitteln. Erziehung ist ja etwas ganz Wundersames, doch muß man sich von Zeit zu Zeit erinnern, daß nichts Wissenswertes gelehrt werden kann. Ich sehe durch den Spalt im Fenstervorhang den Mond; er gleicht einem Stück beschnittenen Silbers. Goldenen Bienen gleich drängen sich die Sterne um ihn. Der Himmel ist ein kantiger, gehöhlter Saphir. Komm, laß uns gehn, schreiten wir in die Nacht hinab. Zu denken ist wundervoll, aber noch wundervoller ist abenteuerliches Erleben. Wer weiß, vielleicht treffen wir den Prinzen Florizel von Böhmen, vielleicht hören wir die herrliche Kubanerin, die uns erzählt: Ich bin nicht, was ich scheine?

Ernst: Du bist schrecklich eigenwillig. Ich beharre darauf, dieses Thema mit dir zu erörtern. Du sagtest, die Griechen seien ein Volk von Kunstkritikern gewesen. Was haben sie uns Kunstkritisches hinterlassen?

Gilbert: Mein lieber Ernst, selbst wenn kein einziges kunstkritisches Fragment aus hellenischen oder hellenistischen Tagen auf uns gekommen wäre, gälte nicht minder die Wahrheit: die Griechen waren ein Volk von Kunstkritikern. Sie haben die Kritik der

Kunst, wie alle andern Werte der Kritik ersonnen. Was verdanken wir schließlich den Griechen in erster Linie? Einfach den kritischen Geist. Und mit diesem kritischen Geist, den sie in Fragen der Religion und der Wissenschaft, der Ethik und Metaphysik, der Politik und Pädagogik bekundeten, haben sie auch Kunstfragen behandelt. Sie haben uns in der Tat das lückenloseste aller der Welt geoffenbarten kritischen Systeme der beiden erhaben-höchsten Künste hinterlassen.

Ernst: Was sind für dich die beiden erhabensten, höchsten Künste?

Gilbert: Das Leben und die Literatur. Das Leben und der vollendete Ausdruck des Lebens. Jene Grundsätze der Lebensführung, die die Griechen niederlegten, können nicht in einem Zeitalter zur Verwirklichung gelangen, das, wie das unsre, durch falsche Ideale zerstört ist. Die für die Literatur geltenden Grundsätze, wie sie uns die Griechen aufbewahrt haben, sind in mancher Richtung so subtil, daß wir sie kaum zu verstehn vermögen. Sie erkannten sehr wohl: die vollendetste Kunst ist die, die den Menschen in seiner ganzen unendlichen Mannigfaltigkeit widerspiegelt. Darum haben die Griechen ihre Kritik der Sprache, die sie nur als künstlerisches Material ansahn, zu einer Durchbildung gebracht, an die wir mit unserm System der Betonung der logischen oder durchs Gefühl hervorgehobenen Stellen kaum heranreichen. Sie erforschten beispielsweise die metrischen Ele-

mente eines Prosastücks so gründlich-wissenschaftlich, wie ein moderner Musiker Harmonie- und Kontrapunktlehre studiert. Noch dazu, dies versteht sich beinahe von selbst, mit weit schärferm ästhetischem Instinkt. Sie hatten mit dieser Methode, wie mit allem, was sie unternahmen, völlig recht. Seit der Erfindung der Buchdruckerkunst, und seitdem das Lesen unter den mittlern und niedrigen Bevölkerungsschichten dieses Landes verhängnisvoll um sich griff, herrscht in unserm Schrifttum die Neigung vor, sich immer mehr und mehr ans Auge, immer weniger und weniger ans Ohr zu wenden. Doch ist grade das Gehör jener Sinn, dessen Wohlgefallen, vom Standpunkte der reinen Kunst geurteilt, erweckt werden sollte. Nur an dem, was dem Ohr gefällt, an seine Regeln sollte man sich halten. Selbst das Werk Mr. Paters, der, im ganzen betrachtet, die englische Prosa am vollendetsten unter uns allen meistert, gleicht zuweilen einem Stück Mosaik mehr als einem musikalischen Gebilde. Hie und da entbehren seine Worte der echten rhythmischen Lebendigkeit und jener vornehmen Freiheit, jenes Überreichtums der Wirkung, die solch rhythmisches Leben hervorbringt. Wir haben ja das Schreiben zur endgültigen Kunstform erhoben, wir betrachten es als absoluten Endzweck. Den Griechen bedeutete das Schreiben nichts anderes als eine Form chronologischer Aufzeichnung. Ihr Prüfstein war immer das gesprochene Wort in seinen musikalisch-metrischen Beziehungen. Die Stimme

war das Kunstmittel, das Ohr übte Kritik. Ich habe mir schon manchmal gedacht: die Erzählung von der Blindheit Homers ist vielleicht wirklich ein Kunstmythos. Entstanden in den Tagen kritischer Betrachtung, soll er uns vielleicht erinnern: ein großer Dichter ist nicht bloß immer ein Seher — freilich nicht so sehr mit leiblichen Augen wie mit den Auge der Seele — er ist auch ein wahrer Sänger, einer, der seinen Sang aus Musik webt, der jede Zeile immer wieder und wieder so lange laut vor sich hinspricht, bis er das Geheimnis ihrer Melodie erfaßt, bis er die lichtbeschwingten Worte ins Dunkel singt. Ob ich nun damit im Rechte bin oder nicht, das eine ist gewiß: Englands großer Dichter hat seiner Blindheit, als einem Anlaß oder einer wesentlichen Ursache, viel von der majestätischen Haltung, dem klangvollen Glanz seiner spätern Verse zu danken. Da Milton nicht mehr zu schreiben vermochte, begann er zu singen. Wer legt an „Comus" den Maßstab, mit dem man „Simsons Todeskampf" oder das „Verlorene —" oder das „Wiedergewonnene Paradies" messen darf? Der erblindete Milton hat nur nach dem Klang der Stimme geformt, wie jeder formen sollte. Solcherart wurde aus dem Rohr, der Flöte — das war er in seinen Anfängen — die mächtige, stimmreiche Orgel, deren brausend widerhallende Klänge die Pracht des homerischen Verses in sich bergen, wenn sie sich auch nicht um seine Süße bemühn. So war sein Werk unvergängliches Erbgut des englischen Schrift-

tums. So zieht er strahlend durch alle Zeiten, weil er darüber strahlt. So ist er ewig uns zur Seite, in seiner Kunstform ein Unsterblicher. Jawohl, das Schreiben hat den Schriftstellern viel Schaden gebracht. Wir müssen uns wieder an die Stimme halten. Sie bildet unsern Prüfstein. Dann wird es uns vielleicht gelingen, manche der Feinheiten griechischer Kunstbeurteilung zu würdigen. Gegenwärtig sind wir noch keineswegs so weit. Manchmal überfällt mich, wenn ich ein Stück Prosa niederschrieb, das ich bescheidenerweise für völlig fehlerlos halte, der furchtbare Gedanke, daß ich mich vielleicht unziemlicher Sprachverweichlichung durch den Gebrauch trochäischer und tribrachyscher Elemente schuldig gemacht hätte. Dieses Verbrechen wirft ein gelehrter Kritiker des Augusteischen Zeitalters in sehr gerecht-strenger Weise dem glänzenden, ob auch manchmal paradoxen Hegesias vor. Es überläuft mich kalt, wenn ich mir solches vorstelle. Ich frage mich oft, ob die wundervoll-sittliche Wirkung der Prosa jenes entzückenden Schriftstellers, der einmal in einer Stimmung rücksichtsloser Offenheit wider den unkultivierten Teil unsrer Gesellschaft die schreckliche Lehre verfocht, das Betragen bedeute drei Viertel des Lebens: ich frage mich, ob seine Wirkung nicht eines Tags dadurch völlig vernichtet werden könnte, daß man die Entdeckung machte: seine Päone stehn auf unrichtiger Stelle.

Ernst: Ah, jetzt bist du frivol.

Gilbert: Wie sollte man nicht frivol werden, wenn

man allen Ernstes hört: die Griechen besaßen keine Kunstkritiker. Ich könnte die Ansicht, der aufbauende Geist der Griechen habe sich selbst in der Kritik verloren, begreifen. Aber daß jenes Volk, dem wir den kritischen Geist danken, niemals Kritik geübt haben sollte, diese Anschauung versteh ich nicht. Du verlangst wohl von mir nicht einen Überblick der griechischen Kunstkritik von den Zeiten Platos bis zu Plotin. Dazu ist die Nacht allzu lieblich. Der Mond würde, wenn er uns hörte, noch mehr Asche als bisher auf sein Antlitz streun. Erinnere dich nur an ein vollendetes kleines kritisch-ästhetisches Werk, an Aristoteles „Traktat über die Dichtkunst". Formell scheint es keineswegs vollendet; es ist schlecht geschrieben. Vielleicht stellt es nur eine Zusammenfassung von Notizen für eine Kunstvorlesung dar oder von einzelnen Fragmenten, bestimmt für ein umfänglicheres Buch. In der Stimmung und dem Ton der Behandlung aber ist es ganz vollkommen. Die sittliche Wirkung der Kunst, ihre Bedeutung für die Kultur, ihre Wichtigkeit für die Charakterbildung, diese Fragen wurden bereits durch Plato ein für allemal entschieden. Hier wird aber die Kunst nicht vom moralischen, sondern vom rein ästhetischen Gesichtspunkt betrachtet. Auch Plato hatte sich selbstverständlich mit vielen ausgesprochen künstlerischen Themen befaßt: mit der Bedeutung der Einheit fürs Kunstwerk, der Notwendigkeit von Klang und Harmonie, dem ästhetischen Wert der Erscheinungsformen, mit der Beziehung der

sichtbaren Künste zur äußern Welt und der Dichtung zur Wirklichkeit. Er war vielleicht der erste, der in die Seele des Menschen jenen Wunsch pflanzte, den wir noch nicht befriedigt haben: den Wunsch, den Zusammenhang zwischen Schönheit und Wahrheit zu erkennen und den Rang der Schönheit in der sittlichen und geistigen Ordnung des Weltalls. Die Probleme des Idealismus und Realismus erscheinen vielleicht manchem in jener abstrakt metaphysischen Sphäre, in die Plato sie verlegt, ohne Frucht. Übertrage sie aber in die Sphäre der Kunst, dann wirst du finden: sie sind noch immer lebendig und sinnvoll. Vielleicht ist es Plato bestimmt, als Schönheitskritiker weiter zu leben, vielleicht gewinnen wir eine neue Philosophie, wenn wir nur den Namen seiner Denksphäre ändern. Aristoteles jedoch beschäftigt sich wie Goethe mit der Kunst hauptsächlich in ihren sichtbaren Offenbarungen. Er betrachtet beispielsweise die Tragödie und forscht nach dem Stoff, deren sie sich bedient, das ist der Sprache, nach ihren Themen, dem Leben, der Methode, wonach sie arbeitet, das ist der Handlung, ihren Voraussetzungen, das ist der Aufführung auf dem Theater, er forscht nach ihrem logischen Aufbau, ihren Verwicklungen, ihrem ästhetischen Endergebnis, der Einwirkung auf den Schönheitssinn durch das leidenschaftliche Entflammen von Furcht und Mitleid. Diese Reinigung und Vergeistigung der Natur, die er

Katharsis nennt, ist, wie Goethe bemerkt, von durchaus ästhetischer, keineswegs, wie Lessing annahm, von moralischer Art. Aristoteles durchforschte in erster Linie den Eindruck, den das Kunstwerk hervorruft, er versucht, diesen Eindruck zu zergliedern, seinen Ursprung aufzufinden, sein Entstehn aufzudecken. Als einem Physiologen und Psychologen war ihm die Tatsache, daß das gesunde Fortbestehn einer Kraft in ihrer Betätigung liegt, wohlbekannt. Fähigkeit für ein leidenschaftliches Gefühl zu besitzen und es nicht wirklich zu durchleben, heißt, sich selbst begrenzen, nicht zu seiner Fülle reifen. Des Lebens mimisches Schauspiel, das uns die Tragödie zeigt, reinigt den Busen von manchem „gefährlichen Stoff“. Dadurch, daß man den Gefühlen hohe und würdige Gegenstände darbietet, wird der Mensch selbst gereinigt und vergeistigt. Und nicht nur dies: er wird auch in jene vornehmen Gefühle eingeweiht, von denen er sonst vielleicht nichts erfahren hätte. Das Wort Katharsis enthält, wie ich manchmal meine, eine Anspielung auf die Zeremonien der Einweihung. Zuweilen glaub ich sogar, dies ist die einzig wahre Bedeutung des Worts. Ich gebe hier natürlich nur eine Skizze des Buchs. Aber du siehst bereits, wieviel ästhetische Kritik es enthält. Wer sonst als ein Grieche wäre fähig gewesen, die Kunst so scharf zu zergliedern? Nach der Lektüre dieses Buchs wundert man sich nicht länger darüber, daß Alexandria sich so ganz und gar der Kunstkritik ergab, daß die künstlerischen Temperamente jener

Zeit jede Frage von Stil und Technik leidenschaftlich erwogen und daß man über die großen akademischen Malerschulen, wie etwa die Schule Sikions, welche die erhabene Tradition der Antike zu bewahren suchte, nicht minder heftig diskutierte, als über die Realisten und Impressionisten, deren Ziel es war, das Leben der Gegenwart widerzuspiegeln. Auch über die ideale Richtung in der Porträtmalerei oder die künstlerische Bedeutung des Epos in einer Zeit, die so modern war wie diese, oder über das Stoffgebiet des Künstlers hat man gewiß Betrachtungen angestellt. In der Tat, ich fürchte, auch die unkünstlerischen Naturen jener Tage waren in Literatur und Kunst emsig am Werk, denn der Plagiats-Beschuldigungen gab es endlos viele. Solche Anklagen werden aber stets von den dünnen Lippen der Unfähigkeit, oder von den verzerrten Mäulern jener erhoben, die zwar keine eigene Art besitzen, aber Ansehn dadurch zu gewinnen hoffen, daß sie es laut hinausschrein, sie seien bestohlen worden. Ich versichere dir, mein lieber Freund, die Griechen schwätzten über Maler genau so viel, wie man dies heutzutage tut. Sie hatten ihre Privatansichten, Ausstellungen gegen Entree, Kunst-Handwerkergilden, ihre präraffaelitische, ihre naturalistische und veristische Bewegung, ihre Vorlesungen über Kunst. Sie schrieben ganz gewiß Essays über Kunst, sie hatten Kunsthistoriker und Archäologen und den ganzen Plunder. Ja noch mehr: Theaterunternehmer nahmen auf ihren Gastspielen ihre Theaterreferenten mit und

zahlten ihnen sehr ansehnliche Honorare für lobende Notizen. Man sieht, alles, was unserm modernen Leben das Gepräge gibt, verdanken wir den Griechen. Das Unzeitgemäße schuldet man dem Mittelalter. Die Griechen haben uns das System der Kunstkritik überliefert. Wie fein ihr kritischer Instinkt gewesen ist, mag man aus der Tatsache schließen, daß jenes Material, das sie kritisch am sorgsamsten durchforschten, wie ich sagte, die Sprache war; denn der Stoff, dessen sich der Maler oder der Bildhauer bedient, ist im Vergleich mit dem Worte dürftig. Aus den Worten tönt immer Musik hervor, nicht minder süß als der Klang der Viola und Laute, Farben leuchten daraus, so reich, so lebendig, wie die Farbenglut der Kanevas der Venezianer und Spanier, die für uns voller Lieblichkeit sind. Den Worten ist Plastik eigen, gerundete Fülle nicht minder als der Bronze oder dem Marmor. Doch strömt auch Denken und Leidenschaft und Geistigkeit aus den Worten — das ist den Worten allein eigentümlich. Hätten die Griechen nur die Sprachkritik geschaffen, sie wären schon deswegen allein die großen Kunstkritiker der Welt. Die Prinzipien der höchsten Kunst zu kennen, heißt, die Prinzipien aller Künste kennen. Ich merke aber: der Mond hat sich hinter eine schwefelfarbene Wolke verborgen. Aus lohgelber Sturmmähne schimmert er wie das Auge des Löwen. Er fürchtet, ich werde dir von Lucian und Longinus, von Quinctilian und Dionysius, von Plinius und Fronto und Pau-

sanias, von all den Männern erzählen, die in der Antike über Kunstthemen geschrieben oder gesprochen haben. Er sei unbesorgt. Ich bin meines Forschens in dem dunkeln, dumpfen Abgrund der Tatsachen müde. Nun bleibt mir nichts übrig als die göttliche μονόχρονος ἡδονή einer neuen Zigarette. Zigaretten haben wenigstens das eine Reizvolle: sie gewähren uns keine Befriedigung.

Ernst: Nimm eine von den meinen. Sie sind ziemlich gut. Ich beziehe sie direkt aus Kairo. Unsre Attachés taugen nur zu einem: sie versehn ihre Freunde mit ausgezeichnetem Tabak. Allein, da der Mond sein Antlitz verborgen hat, laß uns wieder ein wenig plaudern. Ich gebe gerne zu: was ich über die Griechen sagte, ist ein Irrtum gewesen. Sie waren, wie du ausgeführt hast, ein Volk von Kunstkritikern. Ich räum es ein und bedauere sie fast ein wenig. Denn die schöpferische Gabe steht höher als die kritische. Die beiden können wirklich nicht miteinander verglichen werden.

Gilbert: Dieser Gegensatz ist ein ganz willkürlicher. Ohne kritisches Vermögen ward noch nie eine Kunstschöpfung, die solche Bezeichnung verdient, hervorgebracht. Du sprachst vor einem Augenblick über das feine Empfinden fürs Auswählen, den zarten Instinkt fürs Auslesen, wodurch der Künstler das Leben für uns verwirklicht und ihm für einen Augenblick Vollendung gewährt. Nun, dieses Empfinden für Auslese, dieser feinfühlende Takt fürs Ausscheiden ist nichts anders als die kri-

tische Fähigkeit in einer ihrer bezeichnendsten Nüancen. Wer dieser kritischen Fähigkeit ermangelt, vermag in der Kunst überhaupt nichts Schöpferisches hervorzubringen. Arnolds Definition der Literatur als einer Kritik des Lebens ist in der Form nicht sehr glücklich gewesen, doch hat er damit bezeugt, wie scharf er die Bedeutung des kritischen Elements in jeder Kunstschöpfung zu erkennen wußte.

Ernst: Ich meine: große Künstler schaffen unbewußt, sie sind „weiser als sie selbst wissen“, wie Emerson, glaub ich, irgendwo bemerkt.

Gilbert: Dem ist wirklich nicht so, Ernst. Alle Werke zart webender Phantasie sind bewußt-bedacht entstanden. Kein Dichter singt, weil er singen muß, wenigstens kein großer Dichter. Ein großer Dichter singt, weil er singen will. So ist es jetzt, so ist es immer gewesen. Wir sind manchmal geneigt, zu glauben: jene Stimmen, die in den Dämmerzeiten der Dichtung tönten, seien einfacher, frischer, natürlicher als die unsrer Tage gewesen. Wir meinen: jener Welt, worauf der Blick der frühen Dichter fiel, der Welt, durch die jene Dichter schritten, sei etwas Poetisches ursprünglich eigen gewesen, das fast ungemodelt in Töne hinübergleiten konnte. Jetzt liegt der Schnee dicht auf dem Olympus, seine schroff zerklüfteten Abhänge sind frostig-unfruchtbare Heide. Vorzeiten aber — so träumen wir — haben die weißen Füße der Musen von den Anemonen am Morgen den Tau gestreift, zur Abendstunde nahte Apoll und sang im Tal den Schäfern sein Lied. Doch leihn

wir andern Zeiten nur, was wir für unsre Zeit ersehnen oder zu ersehnen glauben. Unser historischer Sinn ist da in einem Irrtum befangen. Jedes Jahrhundert ist, soweit es Dichtungen hervorbringt, ein künstliches Jahrhundert, jedes Werk, das uns die natürlich einfache Frucht seiner Zeit scheint, ist stets das Ergebnis höchst bewußten Wollens. Glaube mir, Ernst, es gibt keine Kunst ohne Willensbewußtheit. Willensbewußtheit aber und kritischer Sinn sind das nämliche.

Ernst: Ich sehe, worauf du hinauswillst; es liegt viel Wahres darin. Doch wirst du gewiß zugeben, daß die großen poetischen Gebilde der Frühzeit, die primitiven, namenlosen, zusammenfassenden Dichtungen mehr der Volksphantasie als der Phantasie eines einzeln entsprungen sind?

Gilbert: Keineswegs, wenn sie Poesie geworden sind. Keineswegs, wenn sie die herrliche Form empfangen haben. Denn es gibt keine Kunst ohne Stil und keinen Stil ohne Einheit. Einheit aber setzt das Individuum voraus. Homer fand ohne Zweifel für sein Werk alte Balladen und Märlein vor, wie Shakespeare Chroniken, Schauspiele und Novellen, aus denen er schöpfen konnte; doch boten sie ihm bloß Rohmaterial. Er bediente sich ihrer und gestaltete sie zum Gesang. Sie wurden sein eigen, denn er war es, der ihnen Lieblichkeit gab. Sie waren aus Klängen gebaut:

„Und so gar nicht gebaut,
Und drum gebaut für immer."

Je länger man Leben und Literatur studiert, desto deutlicher empfindet man, daß hinter allem Wundervollen die Persönlichkeit steht, daß nicht der Augenblick den Menschen, sondern der Mensch seine Zeit erschafft. Ich neige mich in der Tat der Anschauung zu: alle Mythen und Legenden, von denen wir meinen, sie seien dem Wunderglauben, dem Grauen, der Einbildungskraft eines Stamms, eines Volks entsprungen; sie alle danken einem einzelnen erfinderischen Kopf ihr Entstehn. Die erstaunlich begrenzte Zahl dieser Mythen scheint zu einer solchen Schlußfolgerung zu zwingen. Verlieren wir uns aber nicht in Fragen der vergleichenden Mythologie. Halten wir uns an die Kritik. Was ich ausführen möchte, ist: ein Zeitalter, das der Kunstkritik entbehrt, ist entweder ein solches, dessen Kunst sich hieratisch-starr auf die Wiedergabe herkömmlicher Typen beschränkt oder das überhaupt keine Kunst besitzt. Es hat kritische Zeitalter gegeben, die, in der gewöhnlichen Bedeutung des Worts, unschöpferisch gewesen sind — Zeitalter, in denen der menschliche Geist sich damit beschäftigte, die Schätze seiner Schatzkammer zu ordnen, das Gold vom Silber zu scheiden, das Silber vom Blei, die Juwelen zu zählen, den Perlen Namen zu geben. Allein es gab nie eine schöpferische Zeit, die nicht zugleich eine kritische gewesen wäre. Denn der kritische Geist ist es, der neue Formen findet. Alles Schaffen neigt dazu, sich selbst zu wiederholen. Dem kritischen Instinkt allein danken wir jede neu

auftauchende Schule, jede neue Form, bereit für die Hand der Kunst. Es gibt wirklich nicht eine Kunstform unsrer Zeit, die uns nicht der kritische Geist Alexandrias überliefert hätte; dort wurden diese Formen zu Stereotypen, oder sie wurden dort ersonnen oder zur Vollendung gebracht. Ich sage: Alexandria, nicht bloß, weil der griechische Geist dort die höchste Bewußtheit gewann und sich wirklich zuletzt in Skeptizismus und Theologie verlor, sondern weil Rom aus dieser Stadt, nicht aus Athen seine Vorbilder bezog. Aber nur durch ein gewisses Fortleben der lateinischen Sprache ist uns Kultur überhaupt erhalten geblieben. Da zur Zeit der Renaissance griechisches Schrifttum über Europa aufdämmerte, war der Boden dafür in mancher Richtung vorbereitet worden. Lassen wir aber solch historische Einzelheiten; sie ermüden immer und sind gewöhnlich ungenau. Die allgemeine Bemerkung genüge: dem kritischen Geist der Griechen dankt man die Kunstformen. Ihm danken wir Epik und Lyrik, das Drama in all seinen Entwicklungsstufen, die Burleske mit eingeschlossen, wir danken ihm das Idyll, den romantischen, den Abenteurerroman, den Essay, den Dialog, die Rede, die Vorlesung — diese letzte sollte man ihm vielleicht nicht verzeihn — und das Epigramm in der ganzen umfassenden Bedeutung des Worts. In der Tat, wir danken ihm jede Form außer dem Sonett — doch finden sich auch dazu bereits in der Anthologie einige merkwürdige gedankliche Parallelen —, außer

dem amerikanischen Journalismus, zu dem es nirgendwo Par[illegible]en gibt, und außer der im unechtschottischen Dialekt gehaltenen Ballade, die jüngst einer unsrer emsigsten Skribler zur Grundlage einer endgültig-einmütigen Bewegung machen wollte, deren Ziel es wäre, den Dichtern zweiten Rangs das wirklich romantische Gepräge zu verleihn. Jede neue Richtung beklagt sich, so scheint es, über die Kritik, doch ihr allein schuldet sie ihr Entstehn. Der nur schöpferische Trieb bringt nichts Neues hervor, er reproduziert nur.

Ernst: Du hast über die Kritik als einen wesentlichen Teil des schöpferischen Geistes gesprochen; ich schließe mich jetzt deiner Theorie völlig an. Was soll uns aber die Kritik außerhalb des Schaffens? Ich habe die törichte Gewohnheit, periodische Zeitschriften zu lesen, und ich glaube, der größte Teil der Kritik von heute ist völlig wertlos.

Gilbert: Das gilt auch von den meisten schöpferischen Werke unsrer Tage. Die Mittelmäßigkeit hält der Mittelmäßigkeit die Schwebe, Unfähigkeit klatscht ihrer Schwester Beifall — dieses Schauspiel gewährt uns Englands Kunsteifer von Zeit zu Zeit. Doch empfind ich, daß ich hier nicht ganz gerecht bin. In der Regel sind die Kritiker — ich spreche natürlich von den Kritikern höhern Ranges, von denen, die für die Sixpenceblätter schreiben — weit kultivierter als jene, deren Werke sie zu rezensieren haben. Dies entspricht völlig dem, was man erwarten darf; denn das

Kritisieren erfordert unendlich mehr Kultur als das Schaffen.

Ernst: Wirklich?

Gilbert: Gewiß. Jedermann ist fähig, einen dreibändigen Roman zu verfassen. Dazu bedarf es nur völliger Unkenntnis, sowohl des Lebens wie der Literatur. Für den Rezensenten, mein ich, liegt die Schwierigkeit darin, irgendein Verhältnis zu dem Werk zu behaupten. Der Stillosigkeit gegenüber ist eine Beziehung unmöglich. Die armen Rezensenten werden offenbar dazu herabgewürdigt, den literarischen Polizeigerichten als Reporter zu dienen. Sie müssen lediglich die Taten der künstlerischen Gewohnheitsverbrecher registrieren. Man hört oft: sie lesen nicht einmal die Werke, die sie kritisieren sollen, zu Ende. Das tun sie in der Tat nicht. Sie sollten es wenigstens nicht. Würden sie diese Dinge lesen, dann müßten sie für den Rest ihrer Tage ausgesprochene Menschenhasser werden, oder, um mich des Ausdrucks eines der hübschen Newnhamer Graduierten zu bedienen, ausgesprochene „Weiber-Menschen". Es ist auch keineswegs nötig. Um die Zeit der Lese und die Güte eines Weines zu erkennen, braucht man nicht das ganze Faß zu leeren. Man wird in einer halben Stunde sehr leicht ein Urteil darüber gewinnen, ob ein Buch etwas oder gar nichts taugt. Wahrhaftig, zehn Minuten genügen dem, der Formgefühl besitzt. Wozu durch einen dicken Band waten? Man kostet nur, das genügt völlig — es ist

mehr als genug, behaupte ich. Ich weiß: es gibt viele redliche Handwerker, sowohl auf dem Felde der Malerei, wie auch der Literatur, die der Kritik ihre Berechtigung ganz absprechen. Diese Leute haben ganz recht. Ihre Werke stehn mit dem Zeitalter in keinem geistigen Zusammenhang. Sie erwecken in uns nicht eine neue Nuance der Freude. Sie lassen uns nicht ein neues Bereich des Denkens, der Leidenschaft, der Schönheit ahnen. Man sollte gar nicht über sie sprechen. Man sollte sie der verdienten Vergessenheit anheimgeben.

Ernst: Aber mein Lieber — verzeih, wenn ich dich unterbreche —, deine Leidenschaft für die Kritik führt dich wohl ein gut Stück zu weit. Selbst du wirst zugeben müssen: es ist viel schwerer, etwas zu tun, als darüber zu reden.

Gilbert: Schwerer, etwas zu tun als darüber zu reden? Keineswegs. Dies ist ein großer, weit verbreiteter Irrtum. Es ist viel schwieriger, über etwas zu reden, als es zu tun. In der Sphäre des äußerlich-tätigen Lebens liegt das natürlich klar zutage. Jedermann kann Geschichte machen. Nur ein bedeutender Mensch vermag, sie zu schreiben. Es gibt keine Art des Tuns, keine Art Gemütsbewegung, die wir nicht mit den niedrigern Lebewesen teilten. Nur durch die Sprache erheben wir uns über sie oder auch über die Mitmenschen — durch die Sprache allein, und sie ist die Mutter des Denkens, nicht sein Kind. Das Handeln fällt wirklich immer leicht. Tritt es uns in der über-

triebensten, der Form stetiger Tätigkeit, als Gewerbefleiß entgegen, dann bedeutet es einfach die Zuflucht jener, die sonst keine Aufgabe haben. Nein, Ernst, reden wir nicht davon. Das Handeln ist immer etwas Blindes. Es hängt von äußerlichen Einflüssen ab, es wird von unbewußten Trieben in Bewegung gesetzt. Alles Handeln muß seinem Wesen nach unvollkommen sein, denn es wird durch den Zufall beschränkt, es kennt im voraus keineswegs seine Richtung, es führt immer zu einem andern Ziel als dem vorgesetzten. Phantasiemangel bildet seine Grundlage. Es ist die letzte Zuflucht derer, die nicht zu träumen verstehn.

Ernst: Du behandelst die Welt wie einen gläsernen Ball. Sie ruht in deiner Hand, sie muß sich nach deiner Stimmung drehn. Du tust nichts anders als: die Geschichte umschreiben.

Gilbert: Das eben ist unsre einzige Pflicht der Geschichte gegenüber: wir müssen sie umschreiben. Das ist keine der geringsten Aufgaben des kritischen Geistes. Haben wir einmal die wissenschaftlichen Gesetze, die das Leben beherrschen, ganz durchgeforscht, dann werden wir finden: es gibt nur einen, der in Selbsttäuschungen noch weit befangner ist, als der Träumer — der Tatenmensch. Er kennt wirklich weder den Ursprung seiner Handlungen, noch die Ergebnisse. Er glaubt, ins Feld Dornen gesät zu haben, doch wir ziehn unsre Weinlese daraus. Der Feigenbaum, den er zu unsrer Freude pflanzte, ist nicht minder unfruchtbar als die

Distel, und noch bitterer. Nur weil die Menschheit niemals wußte, wohin sie schritt, vermochte sie, ihren Weg zu finden.

Ernst: Du bist also der Meinung: in der Sphäre des Handelns ist Zielbewußtheit nur Tänschung?

Gilbert: Weit schlimmer als Täuschung. Lebten wir lange genug, die Resultate unsrer Handlungen zu erblicken, wie leicht könnt es geschehn, daß die, die sich die Guten nennen, ganz zerfleischt würden von wilden Gewissensbissen und daß die sogenannten Bösen ganz geschwellt wären von stolzer Freude. Was wir tun, es sei das Geringste, gerät in die große Maschine des Lebens. Sie zermalmt vielleicht unsre Tugenden zu Staub und nimmt ihnen den Schimmer des Werts. Aus dem, was wir Verbrechen nennen, formt sie das Element einer neuen Kultur — einer Kultur, herrlicher, glanzvoller, als irgendeine, die uns vorausging. Allein der Mensch ist Sklave des Worts. Man ereifert sich wider den sogenannten Materialismus und vergißt, daß es keinen materiellen Fortschritt gibt, der nicht die Welt vergeistigt hätte, und daß fast jedes geistige Erwachen die Kräfte der Welt in vergeblichen Hoffnungen, unfruchtbarer Sehnsucht, in leeren oder hemmenden Glaubensbekenntnissen sich erschöpfen ließ. Was man gemeinhin „Sünde" nennt, bildet ein wesentliches Element des Fortschritts. Ohne sie würde die Welt stagnieren, alt oder farblos werden. Durch ihre Neugierde nimmt die Erfahrung der Rasse

zu. Durch ihr starkes und bewußtes Betonen des Individuellen bewahrt sie uns vor der Eintönigkeit des Typischen. In ihrem Verwerfen der landläufigen Moralbegriffe ist sie mit der höhern Ethik eins. Und die „Tugenden" erst! Was sind — „Tugenden"? Die Natur, erzählt uns M. Renan, kehrt sich wenig an Keuschheit. Der Schande der Magdalenen, nicht ihrem Keuschsein danken die Lucretien von heute vielleicht ihre Unbeflecktheit. Barmherzigkeit, das haben selbst die zugeben müssen, in deren Glaubensbekenntnis dieser Begriff einen großen Platz einnimmt, ruft eine Menge Unheil hervor. Schon die Tatsache, daß wir mit einem solchen Ding wie einem Gewissen begabt wurden, diese Tatsache, worüber man so viel schwätzt, worauf man so stolz ist, beweist die Unvollkommenheit unsrer Entwicklung. Das Gewissen muß ganz im Instinkt versinken — früher werden wir nicht erlesen sein. Durch Selbstverleugnung hemmt man einfach das Fortschreiten des eigenen Wesens. Selbstopferung ist nur ein Überbleibsel der Verstümmelung aus barbarischer Zeit, ein Rest jener uralten Anbetung des Leidens, die in der Geschichte der Menschheit einen so furchtbar breiten Raum behauptet, die noch jetzt Tag für Tag ihre Opfer heischt, der noch immer Altare im Land errichtet werden. Tugend! Wer weiß genau, was dieses Wort besagt? Du nicht. Auch ich nicht. Niemand. Es schmeichelt unsrer Eitelkeit, daß wir den Verbrecher töten. Würden

wir ihm das Weiterleben gestatten, er könnte uns eines Tags beweisen, wie viel wir durch sein Verbrechen gewonnen haben. Wohl um der eigenen Seelenruhe willen erduldet der Heilige den Märtyrertod. So wird er davor bewahrt, zu schaun, wie schrecklich die Ernte ist, die seine Saat gezeitigt.

Ernst: Gilbert, du stimmst ein rauhes Lied an. Kehren wir zu den lieblichern Gefilden der Dichtung zurück. Was war es, was du eben sagtest? Es sei schwerer, über etwas zu reden als es zu tun.

Gilbert (nach einer Pause): Jawohl; ich sprach, glaub ich, diese einfache Wahrheit. Du siehst jetzt gewiß ein, daß ich recht habe? Der Mensch ist, wenn er handelt, eine Puppe. Wenn er schildert, wird er ein Poet. Darin liegt das ganze Geheimnis. Es war leicht genug, auf den sandigen Schlachtfeldern um das sturmumflatterte Ilion den geschnitzten Pfeil vom bemalten Bogen zu schnellen oder den mächtigen eschenen Speer wider den aus Häuten und Erz gefügten Schild zu schleudern. Es fiel der ehebrecherischen Königin leicht, die tyrischen Teppiche vor ihrem Gebieter auszubreiten und dem im Marmorbad Liegenden das purpurne Netz übers Haupt zu werfen und ihren glattwangigen Liebsten zu rufen, daß er durch die Maschen mit dem Dolch das Herz treffe, das in Aulis hätte brechen sollen. Selbst für Antigone, die der Tod als Bräutigam erwartete, war es leicht, durch die verpestete Luft des Mittags den Hügel hinanzusteigen und mit sanfter

Erde den nackten, unglücklichen Leichnam, der kein Grab hatte, zu bedecken. Was ist jedoch über die zu sagen, die solche Taten beschrieben? Die ihnen Leben verliehn, ihnen für immer Dauer gegeben haben? Sind sie nicht größer als jener Mann, und jenes Weib, von denen sie künden? „Hektor, der süße Recke, ist tot“, und Lucian berichtet, wie Menippus in der Düsternis der Unterwelt den bleichenden Schädel der Helena erblickte und wie er sich wunderte, daß um einer so grauenhaften Bildung willen all diese gehörnten Schiffe vom Stapel gelassen wurden, all diese herrlich gepanzerten Helden dahinsanken, all diese betürmten Städte in Staub zerfielen. Dennoch erscheint jeden Morgen die schwanengleiche Tochter der Leda auf den Zinnen und blickt auf das Kriegsgetümmel nieder. Graubärtige Greise bewundern ihre Lieblichkeit, und sie steht an der Seite des Königs. In seinem Gemach aus buntem Elfenbein liegt ihr Buhle. Er putzt seine zierliche Rüstung und streicht über den scharlachroten Helmbusch. Gefolgt von Männern und Jünglingen, schreitet ihr Gatte von Zelt zu Zelt. Sie erblickt sein blondes Haar, sie hört oder meint wenigstens, die klare, kühle Stimme zu hören. Unten im Hof legt der Sohn Priamos den ehernen Panzer an. Die weißen Arme der Andromache sind um seinen Nacken geschlungen. Er stellt den Helm zu Boden, damit ihr Kind nicht erschrecke. Hinter den gestickten Vorhängen seines Zeltes sitzt Achill, wohlduftenden Gewandes, während der

Freund seiner Seele den Harnisch von Gold und Silber anschnallt, in den Kampf zu ziehn. Einem seltsam geschnitzten Kästchen, das Mutter Thetis ihm an sein Schiff gebracht hat, entnimmt der Gebieter der Myrmidonen den geheimnisvollen Kelch, den Menschenmund nie berührt hat; er reinigt ihn mit Schwefel und füllt ihn mit frischem Wasser. Er wäscht die Hände, er füllt mit schwarzem Wein die glatte Höhlung des Kelchs und gießt das dicke Blut der Trauben auf den Boden, zur Ehre dessen, den barfüßige prophetische Priester zu Dodona anbeteten. Zu ihm fleht er, unwissend, daß er vergeblich fleht und daß unter den Händen zweier trojanischen Helden, Euphorbus, Panthous Sohn, dessen Liebeslocken mit Gold durchflochten waren, und des Priamiden, des Löwenbeherzten, Patroklus, der Gefährte der Gefährten, sein Schicksal erfüllen muß. Sind diese Gestalten Phantome? Helden des Nebels und der Berge? Schatten in einem Lied? Nein: sie leben wirklich. Handeln! Was ist Handeln? Im Augenblick tatkräftiger Entfaltung erstirbt es schon. Handeln ist ein niedriges Zugeständnis an die Tatsachen. Die Welt ward durch den Sänger für den Träumer geschaffen.

Ernst: So lange du sprichst, muß ich dir recht geben.

Gilbert: Ich spreche wahr. Auf dem zu Staub zerfallenen Festungsgemäuer Trojas liegt die Eidechse, wie ein Gebilde aus grüner Bronze. Die Eule hat ihr Nest in Priamus Palast gebaut. Über die

leere Heide ziehn Schaf- und Ziegenherden mit ihren Hirten; dort, wo auf der öligen, weinfarbenen Seeflut, dem *οἰνοπόντος*, wie Homer sie nennt, die rotgestreiften mächtigen Galeeren der Danaer mit kupferschimmerndem Bug einherschwammen, sitzt jetzt der einsame Fischer im kleinen Boot und achtet auf den zitternden Kork seines Netzes. Und doch werden jeden Morgen die Tore der Stadt weitaufgetan, und zu Fuß oder in rossegezogenen Wagen ziehn die Krieger in die Schlacht und spotten der Feinde hinter ihrer eisernen Vermummung. Den Tag über fechten sie grimmig. Sinkt aber die Nacht herab, dann glühn die Fackeln an den Zelten, und der Dreifuß raucht in der Halle. Gestalten, die im Marmor oder auf der Leinwand leben, kennen vom Dasein nur einen einzigen köstlichen Augenblick, der allerdings in die Ewigkeit reicht, aber auf den einen Ton der Leidenschaft oder ruhiger Betrachtung gestimmt ist. Die der Dichter ins Dasein ruft, haben unzählige freudige und schreckliche Empfindungen. Mut und Verzweiflung, Jauchzen und Kummer sind ihnen eigen. Die Zeiten wandeln im frohen oder ernsten Gepränge, die Jahre gleiten beschwingten oder schweren Schrittes an ihnen vorüber. Sie haben ihre Jugend, ihre Mannheit, ihre Kindheit und ihr Alter. Um die heilige Helene webt immer jene Dämmerung, in der Morgenluft bringen ihr die Engel das Symbol

des Leidens ihres Gottes. Der kühle Morgenwind hebt die goldenen Fäden von ihren Brauen. Auf jenem kleinen Hügel bei Florenz, wo die Liebenden des Giorgione lagern, leuchtet noch immer die nämliche Mittagsonne im Zenit. So erschlaffend ist diese Sommersonne, daß das schmächtige, nackte Mädchen kaum das klare, gerundete Glas in den Marmorbrunnen zu tauchen vermag und die schmalen Finger des Lautenschlägers träg auf den Saiten ruhn. Zwielicht spielt noch immer um die tanzenden Nymphen, die Corot um die silbernen Pappeln seiner Heimat schweben ließ. Im ewigen Zwielicht gleiten sie dahin, diese zarten, diaphantischen Figuren. Ihre weißen, zitternden Füße scheinen, mit ihrem Tritt das tauige Gras kaum zu streifen. Aber jene Gestalten, die durch das Epos, das Drama, den Roman schreiten, sehn im Kreise der Monate die jungen Monde wechseln und verrinnen, sie können den Zug der Nacht vom Abend- bis zum Morgenstern belauschen, der wechselnde Tag mit seinem Gold und seinen Schatten, vom Sonnenaufgang bis zum Sonnenniedergang steht ihrem Blicke frei. Für sie blühn und welken die Blumen wie für uns, und die Erde, die grüngelockte Göttin, wie Coleridge sie nennt, wechselt zu deren Freude ihr Gewand! Die Statue gewährt einen einzigen Augenblick der Vollendung Dauer. Dem Bild, auf der Leinwand festgehalten, wohnt nicht das Wesen des Geistigen inne, es wächst und entwickelt sich nicht. Diese Gebilde kennen zwar

nicht die Schauer des Todes, aber nur deshalb nicht, weil sie wenig vom Leben wissen. Denn die Geheimnisse des Lebens und Sterbens werden nur denen offenbar, nur denen allein, die der Kreislauf der Zeit berührt, die nicht nur Gegenwart, sondern auch Zukunft in sich hegen, die auch vergangener Ruhm, vergangene Schmach zu erheben oder zu stürzen vermag. Bewegung, dieses Problem der sinnenfälligen Künste, kann nur durch die Literatur getreu verwirklicht werden. Nur die Literatur zeigt uns den Leib in seiner Hurtigkeit, die Seele in ihrer Unrast.

Ernst: Jawohl, ich verstehe jetzt, was du meinst. Aber das eine ist sicher: je höher du den schaffenden Künstler stellst, desto niedrigern Rang muß der Kritiker einnehmen.

Gilbert: Wieso?

Ernst: Weil das beste, das er uns zu gewähren vermag, nichts ist als ein Widerhall reicher Musik, ein blasser Schatten klar umrissener Formen. Das Leben mag in der Tat ein Chaos bilden, wie du mir kündest. Vielleicht sind seine Martyrien armselig, seine Heldentaten unedel. Vielleicht ist es wirklich Aufgabe der Dichtung, aus dem Rohstoff äußerlichen Daseins eine Welt zu schaffen, die wunderbarer, dauernder, wahrhafter sein wird, als jene, worauf das gemeine Auge blickt, worin die gemeine Natur ihre Vollendung sucht. Doch ist es sicher: wenn diese neue Welt durch Geist und Gefühl eines großen Künstlers geschaffen ward,

dann muß sie eine so vollkommene Schöpfung sein, daß dem Kritiker zu tun nichts übrig bleibt. Ich verstehe jetzt sehr wohl und räume bereitwillig ein, daß es viel schwerer ist, über etwas zu reden, als es zu tun. Doch bin ich der Ansicht: dieser gesunde und vernünftige Grundsatz, der unser Empfinden so außerordentlich beruhigt, den jede wo immer bestehende Literaturakademie zu ihrem Wahlspruch wählen sollte, berührt bloß die Beziehungen zwischen Kunst und Leben, keineswegs jene, die zwischen Kunst und Kritik bestehn mögen.

Gilbert: Doch ist die Kritik sicherlich selbst eine Kunst, und wie die künstlerische Schöpfung der Arbeit des kritischen Geists bedarf und ohne ihn — man darf es sagen — durchaus nicht bestehn kann, so ist die Kritik selbstschöpferisch in der höchsten Bedeutung des Worts. Die Kritik ist in der Tat beides: schöpferisch und unabhängig.

Ernst: Unabhängig?

Gilbert: Jawohl, unabhängig. Die Kritik darf von irgendeinem niedrigen Gesichtspunkte der Nachahmung oder Ähnlichkeit so wenig beurteilt werden, wie das Werk des Dichters oder bildenden Künstlers. Die Kritik nimmt dem kritisierten Kunstwerke gegenüber die nämliche Stellung ein, die der Künstler der sichtbaren Welt der Form und Farbe, oder der unsichtbaren Welt der Leidenschaft und des Denkens gegenüber behauptet. Der Kritiker bedarf, um seine Kunst zur Vollendung zu bringen, nicht einmal des vornehmsten Materials. Alles dient seinen Zwecken.

4*

Wie Gustav Flaubert aus den gemeinen und sentimentalen Liebesgeschichten der Alltagsfrau eines kleinen Landarztes in einer schmutzigen Ortschaft, Yonville—l'Abbaye bei Rouen, ein klassisches Werk zu schaffen vermochte, ein Meisterwerk des Stils: so kann der echte Kritiker aus Dingen von sehr geringer oder gar keiner Bedeutung ein Werk von fleckenloser Schönheit und vornehm gedanklicher Nuancierung hervorbringen — etwa aus den Gemälden der Royal Akademy dieses oder irgendeines Jahrs, aus den Gedichten des Mr. Lewis Morris, aus den Romanen M. Ohnets oder den Komödien Mr. Artur Jones, vorausgesetzt, daß es ihm Freude macht, seine Aufmerksamkeit auf solche Dinge zu lenken, vielmehr zu verschwenden. Warum sollt er es nicht? Trübheit lockt immer den Glanz unwiderstehlich hervor, Dummheit ist die ewige „Bestia Trionfans", die die Klugheit aus ihrer Höhle ruft. Was bedeutet einem so schöpferischen Künstler, wie es der Kritiker ist, das Thema? Nicht mehr und nicht minder als es dem Erzähler und dem Maler bedeutet. Wie diese kann er seinen Motiven überall begegnen. Die Behandlung allein ist das Entscheidende. Es gibt nichts, was nicht Stimmungs- oder Wirkungsmöglichkeiten in sich bärge.

Ernst: Ist aber die Kritik wirklich eine schöpferische Kunst?

Gilbert: Warum sollte sie es nicht sein? Sie hat ihre Materialien und bringt sie in Formen, die zugleich neu und entzückend sind. Was kann man über

die Dichtung mehr sagen? Fürwahr, ich möchte die Kritik eine Schöpfung innerhalb der Schöpfung nennen. Wie die großen Künstler von Homer und Äschylus bis zu Shakespeare und Keat ihre Stoffe niemals direkt dem Leben entnahmen, sondern in Mythen und Legenden und alten Erzählungen danach suchten: so benützt der Kritiker Stoffe, die die andern gewissermaßen für ihn gereinigt haben, denen bereits Form und Farbe des Traums verliehn ward. Ja noch mehr. Ich möchte behaupten: die höchste Form der Kritik ist — da sie zugleich die reinste Form persönlicher Empfindung darstellt — schöpferischer als das Schaffen; denn sie kann nur an sich selbst gemessen werden, nur in ihr liegt ihre Daseinsberechtigung; sie ist, wie die Griechen sagen würden, in und für sich selbst ein Zweck. Sicherlich ist sie niemals durch irgendwelche Fesseln der Lebensechtheit gehemmt. Keine unedle Rücksicht auf die Wahrscheinlichkeit, dieses feige Zugeständnis an die endlos langweiligen Wiederholungen unsers privaten und öffentlichen Lebens behindert sie. Von der Dichtung mag man an die Wirklichkeit appellieren. Über der Seele gibt es kein höhers Gericht.

Ernst: Über der Seele?

Gilbert: Ja, über der Seele. Die höchste Kritik ist nämlich in Wahrheit nichts anders als die Aufzeichnung der eigenen Seele. Darum ist sie bezaubernder als die Geschichte; sie beschäftigt sich ja nur mit sich selbst. Sie bietet mehr Entzückungen als

die Philosophie, denn ihr Gegenstand ist sinnenfällig, nicht begreiflich, wirklich, nicht unbestimmt. Sie ist die einzige Form der Selbstbeschreibung, die man sich gefallen lassen kann: sie beschäftigt sich ja nicht mit den Ereignissen, sondern mit den Gedanken eines Lebens; nicht mit den greifbaren Tatsachen oder Zufälligkeiten des Daseins, sondern mit den Geistesstimmungen, den Leidenschaften der Seele. Die alberne Eitelkeit solcher Schriftsteller und Künstler unsrer Tage, die zu glauben scheinen, die wichtigste Aufgabe des Kritikers bestehe darin, über ihre mittelmäßigen Werke zu schwätzen: diese Eitelkeit bildet für mich eine Quelle steten Vergnügens. Das Beste, das man über den größten Teil unsrer modernen schöpferischen Kunst zu sagen vermag, ist nur: sie ist nicht ganz so gemein wie die Wirklichkeit. Der Kritiker mit seinem subtilen Unterscheidungsvermögen, seinem ausgebildeten Instinkt für zarte Verfeinerung wird darum lieber in den silbernen Spiegel oder durch den gewobenen Schleier blicken. Er wird sein Auge von dem Wirrwarr und dem Geschrei des wirklichen Lebens abwenden, mag auch der Spiegel getrübt, der Schleier zerrissen sein. Er kennt kein anders Ziel als dieses: die Eindrücke, die er empfing, aufzuzeichnen. Für ihn werden Bilder gemalt, Bücher geschrieben, für ihn wird der Marmor geformt.

Ernst: Ich glaube, ich habe bereits eine andre Theorie über das Wesen der Kritik vernommen.

Gilbert: Jawohl: sie wurde von einem Mann auf-

gestellt, dessen teuers Bild wir alle ehrfürchtig im Gedächtnis bewahren. Der Klang seiner Flöte hat ja einst Proserpina aus ihren sizilischen Gefilden fortgelockt, so daß ihre weißen Füße, und nicht vergeblich, die Cumnorschen Primeln bewegten. Er hat es ausgesprochen: das wahre Ziel der Kritik ist, die Dinge so zu sehn, wie sie in Wirklichkeit sind. Dies ist jedoch ein sehr großer Irrtum, der von der vollkommensten Form der Kritik keine Kenntnis nimmt, der rein subjektiven Kritik, die sich nur bemüht, das in ihr selbst schlummernde Geheimnis, nicht das Geheimnis der andern zu enthüllen. Denn die Kritik in ihrer höchsten Form beschäftigt sich mit der Kunst nur soweit, wie sie Eindrücke wachruft, keineswegs, sofern sie sich bemüht, etwas auszudrücken.

Ernst: Ist dem wirklich so?

Gilbert: Ganz gewiß. Wer kümmert sich darum, ob Mr. Ruskins Anschauungen über Turner begründet sind oder nicht? Was liegt daran? Die schimmernde, wundervolle Prosa, die ihm eigen, so glühend, so voll wundersam flammender Farben in dem adeligen Schwung ihrer Beredsamkeit, so reich in ihren durchdachten symphonischen Klängen, in den Höhepunkten so sicher und treffend, so subtil in der Wahl des Haupt- und des Beiworts: diese Prosa ist ein nicht geringers Kunstwerk als einer dieser herrlichen Sonnenuntergänge, die auf verblichenen Kanevas in der Galerie Englands verwesen. Ja, ein größeres Kunstwerk, möchte man

meinen — nicht nur deshalb, weil die nicht geringere Schönheit dieses Werkes dauerndern Bestand besitzt, sondern weil dieses Werk die buntere Fülle der Stimmen in uns wachruft. Seele spricht zu Seele in diesen mächtigen, lange nachhallenden Kadenzen, nicht durch Form und Farbe allein — durch sie allerdings völlig —, sondern auch durch die Ausdrucksmittel des Geistes und der Empfindung: durch erhabene Leidenschaft und den noch erhabenern Gedanken, durch hellseherische Einsicht und dichterische Absicht. Ja, dies Werk Ruskins ist größer, wie denn die literarische Kunst überhaupt die größte ist. Wer fragt, ob Mr. Pater in das Bildnis der Monna Lisa Dinge hineingelegt hat, an die Lionardo auch nicht im Traum dachte? Der Maler ist vielleicht wirklich nur der Sklave eines archaischen Lächelns gewesen, wie manche meinen. So oft ich aber die kühlen Galerien des Louvre durchschreite und vor jener seltsamen Gestalt stehe, „die in ihrem Marmorstuhle lehnt, umgeben von einem Halbrund phantastischer Felsen, wie in matten Licht der Meerestiefe," flüster ich mir selber zu: „Sie ist älter als jene Felsen, in deren Mitte sie ruht; dem Vampir gleich ist sie schon lange gestorben, sie hat die Geheimnisse der Gruft erfahren. Sie ist in tiefe Meere hinabgetaucht und bewahrt um sich deren ermattetes Licht; sie hat um seltsame Gewebe mit Kaufleuten des Orients gefeilscht; sie ist Leda, die Mutter der trojanischen Helena, und die heilige Anna, Marias

Mutter, gewesen. Und all dies war für sie nicht mehr als Lauten- und Flötenklang; es prägt sich nur in den zart gegrabenen Linien des wechselnden Mienenspiels aus; es hat ihr bloß Lider und Hände gestreift." Und ich sage zu meinen Freunden: „Jenes Wesen, das so seltsam neben den Wassern emporstieg, drückt aus, was die Menschen nach einer Wanderung durch Jahrtausende endlich herbeisehnen." Und einer antwortet: „Ihr ist das Haupt eigen, worauf jedes Ende der Welt fiel, darum sind ihre Lider ein wenig müde." So wird das Gemälde für uns wunderreicher, als es in Wirklichkeit ist. Es entschleiert uns ein Geheimnis, das ihm selbst fremd geblieben; der Klang der geheimnisvollen Prosa tönt in unser Ohr so süß, wie der Laut des Flötenspielers, der um die Lippen der Gioconda jene feinen, verderblichen Furchen zog. Du fragst, was Lionardo geantwortet haben würde, wenn ihm jemand von diesem Bilde erzählt hätte: „Alle Gedanken und Erfahrungen der Welt haben an diesem Werk mit ihrer ganzen Kraft gebildet und geformt, um seinen Ausdruck zu verfeinern, noch mehr zu beseelen: griechischer Sensualismus, römische Lüsternheit, der Traum des Mittelalters mit seinem übersinnlichen Streben und seinen verzückten Leidenschaften, die Wiederkehr der heidnischen Welt, die Verbrechen der Borgias?" Er hätte vermutlich geantwortet: er habe derlei gar nicht im Sinn gehabt, sondern nur an eine gewisse Anordnung der Linien und Massen gedacht, an neue und seltsame Farben-

zusammenklänge von Blau und Grün. Und eben deshalb stellt eine solche Kritik, von der ich sprach, die höchste Form kritischen Wesens dar. Sie nimmt das Kunstwerk nur zum Ausgangspunkt für eine neue Schöpfung. Sie gibt sich keineswegs damit endgültig zufrieden — nehmen wir das wenigstens für einen Augenblick an —, die wirkliche Meinung des Künstlers zu erspähn. Und darin hat sie völlig recht. Denn der Sinn einer schönen Schöpfung liegt zumindest so sehr bei dem Betrachter, wie in der Seele dessen, der sie schuf. Ja, durch den Betrachter selbst findet erst das Werk die ungezählten Möglichkeiten seiner Deutung. Erst durch den Betrachter wird das Werk wundervoll und gewinnt ungeahnte Zusammenhänge mit der Zeit, so daß es ein Stück unsers Selbst wird, ein Sinnbild dessen, was wir erfleht haben, oder dessen, wovon wir fürchten, daß es unserm Flehn gewährt werde. Je länger ich sinne, mein lieber Ernst, um so deutlicher wird es mir: die Schönheit der sichtbaren Künste beruht wie die Schönheit der Musik in erster Linie auf dem Empfinden, das sie in uns erweckt. Sie wird durch das Überwiegen geistiger Absichten des Künstlers leicht getrübt. Denn das Werk führt, wenn es einmal vollendet dasteht, ein unabhängiges Leben für sich selbst; es mag andern eine Botschaft künden, die der Künstler ihm nicht auf die Lippen gelegt hat. Manchmal ist es mir wirklich, wenn ich der Tannhäuser-Ouvertüre lausche, als sähe ich den edeln Ritter, wie er zart das

blumenübersäte Gras betritt, als vernähme ich die Stimme der Venus, die aus der Bergeshöhle nach ihm ruft. Ein andersmal spricht mir diese Musik von tausend andern Dingen: von mir selbst und meinem eigenen Leben vielleicht, oder von dem Dasein der andern, jener andern, die man liebte und die zu lieben man überdrüssig ward. Oder von den Leidenschaften, die man durchlebte, oder von jenen, die man nicht durchlebte und darum ersehnt hat. Zur Nacht erfüllt uns diese Musik vielleicht mit dem ΕΡΩΣ ΤΩΝ ΑΔΥΝΑΤΩΝ, diesem „Amour de l'Impossible," die wie ein Wahn viele überfällt, die außerhalb des Bereichs des Leidens in Sicherheit zu leben vermeinen, bis sie plötzlich am Gift unendlicher Sehnsucht erkranken. Im unermüdlichen Einherjagen hinter dem, was sie nie erreichen werden, ermatten sie endlich, sinken hin oder straucheln. Und morgen werden uns diese Töne gleich der Musik, von der uns Aristoteles und Plato berichten, der edeln dorischen Musik der Griechen, lindernd wie ein Arzt berühren. Sie werden uns ein Heilmittel wider den Kummer reichen und die verletzte Seele heilen, sie werden „die Seele in Einklang mit allen rechten Dingen wiegen". Und was für die Musik gilt, gilt für die andern Künste nicht minder. Die Schönheit bietet Deutungen, so zahlreich wie die Stimmungen des Menschen. Die Schönheit ist das Sinnbild der Sinnbilder. Die Schönheit enthüllt uns alles, da sie nichts besagen

will. Zeigt sie uns ihr eigenes Antlitz, dann hat sie uns die ganze feuerfarbene Welt geoffenbart.

Ernst: Darf man aber ein derartiges Werk überhaupt noch kritisch nennen?

Gilbert: Es ist der Gipfel der Kritik; denn es handelt nicht bloß vom einzelnen Kunstwerk, sondern von der Schönheit selbst. Es füllt eine Form, die der Künstler selbst vielleicht leer ließ, die er nicht erfaßte, oder nicht völlig erfaßte, mit Wundern.

Ernst: Diese höchste Kritik ist also schöpferischer als das Schaffen selbst? Die erste Aufgabe der Kritik wäre demnach, wenn ich deine Theorie recht verstehe, das Objekt anders zu sehn, als es in Wirklichkeit ist?

Gilbert: Jawohl, das ist meine Theorie. Der Kritiker soll das Kunstwerk bloß zu einem neuen, eignen Werke anregen, das keineswegs notwendigerweise offenkundige Ähnlichkeit mit dem kritisierten Gebilde zeigen muß. Dies eben ist das Kennzeichen der herrlichen Form: man mag, was immer man will, in sie legen und darin erblicken, was man zu erblicken wünscht, Schönheit, die dem geschaffenen Werke den allgemein ästhetischen Wert verleiht, macht aus dem Kritiker selbst einen schöpferischen Geist. Sie flüstert ihm tausend Dinge zu, die nicht in der Seele dessen, der die Statue gebildet oder das Bild gemalt oder den Edelstein geschnitten hat, bewußt gelegen sind. Oft hört man von solchen, die weder das Wesen höchster Kritik, noch den Reiz höchster Kunst er-

fassen, die Meinung: der Kritiker schreibe am liebsten über solche Gemälde, die das Anekdotengebiet der Malerei behandeln, und Szenen aus der Literatur- oder Weltgeschichte darstellen. Dem ist keineswegs so. Gemälde dieser Art wirken fürwahr viel zu sehr auf den Verstand. Im ganzen genommen, stehn sie auf der Stufe von Illustrationen und sind, selbst von diesem Standpunkt, ein Mißgriff. Sie entfachen keineswegs die Phantasie, sondern setzen ihr Schranken. Das Reich des Malers ist ja, wie ich früher ausgeführt habe, von dem des Dichters durchaus verschieden. Diesem ist das ganze Leben in seiner Fülle unbeschränkt eigen: nicht nur die Schönheit, die man erblickt, sondern auch jene, die man erlauscht, nicht bloß die vorüberflatternde Anmut der Form oder der erbleichende Glanz der Farbe, vielmehr das ganze Reich des Empfindens, der ganze Umkreis des Denkens. Der Maler findet seine Begrenzung darin, daß er uns das Geheimnis der Seele bloß in der Maske des Leibes zu zeigen vermag. Ideen kann er nur durch herkömmliche Zeichen versinnbildlichen; nur durch den körperlichen Ausdruck vermag er, sich dem Psychologischen zu nähern. Und wie unvollkommen wird dann eine solche Darstellung! In dem zerrissenen Turban des Mohren sollen wir den edeln Zorn Othellos, in einem alten, im Sturm irrenden Narren den wilden Wahnsinn Lears erblicken! Und doch vermag man es nicht, diesen Leuten, so scheint es, Einhalt zu gebieten.

Die meisten unsrer ältlichen englischen Maler vergeuden ihr traurig verlorenes Leben damit, daß sie ins Land der Dichtung einbrechen. Sie verderben sich ihre Stoffe dadurch, daß sie sie poetisch behandeln, daß sie sich mühn, die Wunder des Unsichtbaren, den Glanz des niemals Geschauten in sichtbare Form und Farbe wiederzugeben. Ihre Gemälde sind darum natürlicherweise unerträglich langweilig. Sie haben die sichtbaren Künste zu gemeinverständlichen Künsten herabgewürdigt, und gerade dies eine verdient überhaupt nicht, beachtet zu werden: das Gemeinverständliche. Ich behaupte keineswegs, daß Dichter und Maler nicht den nämlichen Gegenstand behandeln dürfen. Sie haben es stets getan und werden davon nicht lassen. Doch mag der Dichter nach seinem Gutdünken malerisch sein oder nicht — der Maler muß Maler bleiben. Er muß sich beschränken: nicht auf das was er in der Natur wahrnimmt, sondern auf das was auf der Leinwand wahrgenommen werden kann. Darum, mein lieber Ernst, werden Gemälde solcher Art den Kritiker niemals wirklich fesseln. Er wird den Blick von diesen weg zu Kunstwerken wenden, die ihn sinnen und träumen und dichten machen, zu solchen Werken, die ihn geheimnisvoll anregen, die ihm zu sagen scheinen: Es gibt auch von uns ein Entrinnen in eine weitere Welt hinaus. Man hat oft behauptet, die Tragödie des Künstlerlebens bestehe darin, daß der Künstler sein Ideal nicht zu verwirklichen vermöge. Doch liegt die wahre Tragödie

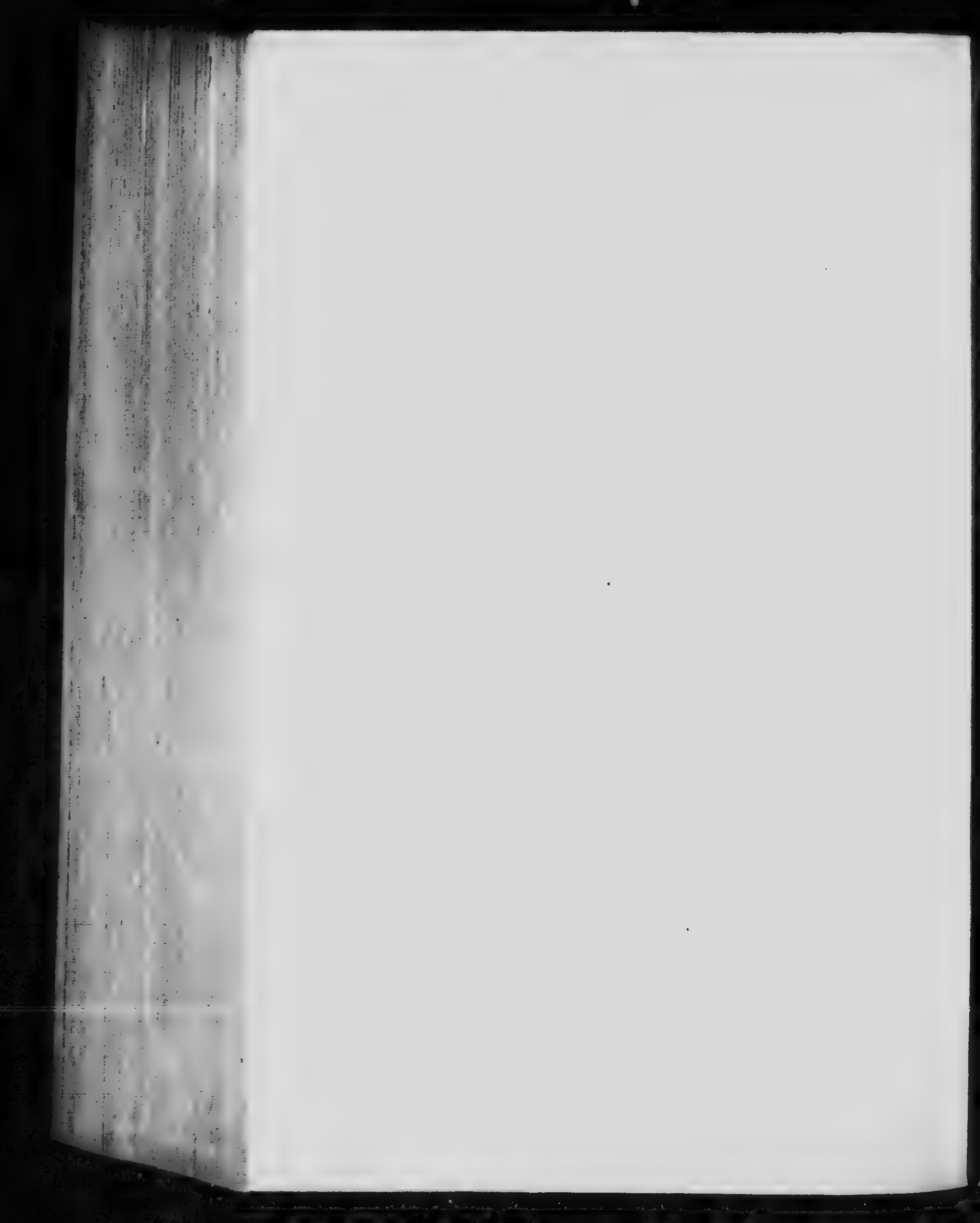
die den Schritten der meisten Künstler folgt, darin, daß sie ihr Ideal allzusehr verwirklichen. Ward es einmal verwirklicht, dann ist es seiner Wunder, seines geheimnisvollen Geistes beraubt; es wird wieder zum Ausgangspunkt für ein neues, von dem früheren verschiedenes Ideal. Darum ist die Musik der vollkommenste Typus der Kunst. Die Musik vermag nie, ihr letztes Geheimnisse zu entschleiern. So erklärt sich auch der Wert der Beschränkung in der Kunst. Der Bildhauer leistet gern auf nachahmende Kraft der Farbe, der Maler auf die wirklichen Dimensionen Verzicht. Durch solchen Verzicht können beide die allzu deutliche Wiedergabe der Wirklichkeit und damit die bloße Nachahmung und die allzu deutliche, nur verstandesgemäße Darstellung des Gedankens vermeiden. Eben durch ihre Unvollkommenheit wird die Kunst zu vollendeter Schönheit gebracht. Sie wendet sich nicht an die Fähigkeit des Erkennens oder des vernünftigen Verstehns, sondern allein an den ästhetischen Sinn. Dieser betrachtet Vernunft und Erkennen als Etappen fürs Erfassen, ordnet jedoch beide dem reinen, synthetischen Eindruck des Kunstwerks als eines Ganzen unter. Mag auch das Werk noch andre Erregungselemente in sich schließen, es bedient sich ihrer Vielfältigkeit nur, um dem letzten Eindruck reichere Einheit zu gewähren. Du begreifst also die Gründe, aus denen der geschmackvolle Kritiker jene allzu deutlichen Arten der Kunst ablehnt, die bloß eine Botschaft zu spenden haben und sodann dumpf und unfruchtbar werden.

Du begreifst, warum er sich lieber solchen Formen zuwendet, die Traum und Stimmung erwecken und durch ihre unwirkliche Schönheit alle Deutungen wahr und keine Deutung als die letzte erscheinen lassen. Einige Ähnlichkeit mag das schöpferische Werk des Kritikers allerdings mit dem Werk verbinden, das ihn zu seiner Schöpfung angeregt hat. Doch ist es jene Ähnlichkeit, die besteht — nicht zwischen der Natur und dem Spiegel, den der Landschafts- oder Figurenmaler ihr angeblich vorhält, sondern zwischen der Natur und dem Gemälde des dekorativen Künstlers. Wie auf den blumenlosen persischen Teppichen Tulpe und Rose wirklich blühn — ein lieblicher Anblick —, obwohl sie darauf nicht in sichtbarer Gestalt und Linie wiedergeformt sind; wie Perlen- und Purpurfarben der Seemuschel in der Markuskirche wiedertönen, wie die gewölbte Decke der wundervollen Kapelle zu Ravenna herrlich vom Gold und Grün und Saphir der Pfauenschweife schimmert, wenn auch die Vögel der Juno nicht durch den Raum fliegen: so reproduziert der Kritiker das Werk, das er beurteilt, nicht durch bloßes Nachbilden — ein großer Teil des Reizes der Kritik liegt eben in dessen Verschmähn. Auf diese Weise enthüllt uns der Kritiker nicht nur den Sinn, sondern auch das Geheimnis der Schönheit. Er gießt jede Kunst in die literarische Form um und löst so das Problem der Kunsteinheit. Ich merke jedoch: es ist Zeit zum Abendessen. Jetzt wollen wir uns ein wenig mit dem Chambertin und den Ortolanen unterhalten. Dann gehn

wir zu der Frage über: der Kritiker als Interpret betrachtet.

Ernst: Ah! Du gibst also zu: man darf dem Kritiker zuweilen gestatten, ein Ding so zu sehn, wie es in Wirklichkeit ist!

Gilbert: Ich weiß es nicht ganz bestimmt. Vielleicht geb ich das nach Tisch zu. Das Abendessen übt subtile Wirkung.



Der Kritiker als Künstler.

Ein Dialog.

II. Teil.

Nebst einigen Bemerkungen über die Notwendigkeit, alles zu erörtern.

Dieselben Personen.

Dieselbe Szene.

Ernst: Die Ortolanen waren wundervoll, am Chambertin ist nichts auszusetzen. Und nun, kehren wir zu unserm Ausgangspunkt zurück.

Gilbert: Ach! genug davon! Das Gespräch sollte an alles rühren, doch sich in nichts vertiefen. Plaudern wir über „moralische Entrüstung, ihre Ursache und Heilung“, ein Thema, worüber ich zu schreiben gedenke. Plaudern wir über das „Fortleben des Thersites“ — nämlich in den englischen Witzblättern. Plaudern wir über irgend etwas, was uns in den Weg läuft.

Ernst: Nein! Ich möchte über den Kritiker und die Kritik diskutieren. Du sagtest mir, die höchste Kritik beschäftige sich mit der Kunst, nicht soweit sie etwas ausdrücke, sondern sofern sie Eindrücke hervorrufe. Die Kritik sei demnach zugleich schöpferisch und unabhängig, selbst eine Kunst, stehe sie dem schöpferischen Werk so gegenüber, wie dieses zur sichtbaren Welt der Form und Farbe, oder zur unsichtbaren Welt der Leidenschaft und des Denkens steht. Nun, sage mir: ist der Kritiker nicht manchmal ein wirklicher Ausleger?

Gilbert: Ja, der Kritiker ist auch, wenn sein Wunsch dahin geht, ein Ausleger. Er kann von seinem Gesamteindruck eines Kunstwerks zur Analyse

oder Erklärung des Werks selbst übergehn. In dieser niedrigern Sphäre — ich halte sie für niedriger — mag manches Reizvolle gesagt und getan werden. Doch wird das Deuten des Kunstwerks keineswegs immer seine Aufgabe bilden. Er mag sich eher bemühn, das Geheimnis des Werks zu vertiefen, um das Werk und seinen Schöpfer den Schleier des Wunders zu breiten, der den Göttern und den Anbetenden gleich kostbar ist. Gewöhnlich fühlen sich die Leute „in Zion schrecklich behaglich". Sie nehmen sich vor, mit den Dichtern Arm in Arm zu wandeln. Sie haben jene zungengewandte, aus der Unwissenheit entspringende Art zu fragen: „Warum sollten wir lesen, was über Shakespeare und Milton geschrieben ward? Wir können ja die Schauspiele und Dichtungen selbst lesen. Das genügt." Aber das Verständnis Miltons bildet, wie einmal der selige Rektor von Lincoln bemerkte, nur den Lohn für ein höchst intensives Studium. Wer Shakespeare wirklich verstehn will, muß die Zusammenhänge begreifen, in denen Shakespeare mit der Renaissance und der Reformation, mit dem Zeitalter Elisabeths und dem Zeitalter Jakobs stand. Er muß vertraut sein mit der Geschichte des Kampfs um die Herrschaft zwischen der alten klassischen Form und dem neuen Geist der Romantik, des Kampfs zwischen den Schulen Sidneys, Daniels und Jonsons und der Schule Marlows und Marlows größerm Sohn. Er muß wissen, welche Stoffe Shakespeare zur Verfügung standen, er muß

die Art und Weise kennen, wie Shakespeare sie benützte. Er muß die Voraussetzungen theatralischer Darstellung im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert, deren Beschränkungen und Freiheitsmöglichkeiten beherrschen, desgleichen die literarische Kritik in den Tagen Shakespeares, ihre Ziele, ihre Methode, ihre Grundsätze. Er muß die englische Sprache in ihrem Wachstum, den Blankvers und den gereimten Vers in seinen verschiedenen Entwicklungsstufen studieren. Er muß das griechische Drama und den Zusammenhang zwischen der Kunst des Schöpfers Agamemnons und Macbeths durchforschen. Mit einem Wort, er muß imstande sein, das London der Elisabeth und das Perikleische Athen zu umfassen, er muß Shakespeares wahre Stellung in der Geschichte des europäischen Dramas, ja der Weltliteratur kennen. Der Kritiker wird ohne Zweifel Ausleger und Ausdeuter sein, doch wird er die Kunst nicht als Rätsel-Sphinx betrachten, deren dumpfes Geheimnis ein Wanderer erraten und enthüllen mag, dessen Füße verwundet sind, der den eigenen Namen nicht kennt. Er wird vielmehr auf die Kunst als eine Göttin blicken, deren Geheimnis zu vertiefen, sein Amt, deren Majestät in den Augen der Menschen noch wunderreicher erscheinen zu lassen, sein Vorrecht ist.

Und hier, Ernst, ereignet sich etwas Seltsames. Der Kritiker wird in der Tat ein Erklärer sein, aber keineswegs in dem Sinn, daß er nur in andrer Form eine Botschaft verkündet, die auf seine Lippen

gelegt ward. Denn wie nur durch die Berührung mit der Kunst fremder Nationen die Kunst eines Landes jenes persönliche und gesonderte Gepräge, das wir Nationalität nennen, gewinnt, so vermag in seltsamer Verkehrung der Kritiker nur durch Vertiefung seines eigenen Ichs die Persönlichkeit und das Werk andrer zu deuten. Und je inniger seine Persönlichkeit in die Auslegung eindringt, desto wirklicher wirkt sie, desto befriedigender, überzeugender und wahrer.

Ernst: Ich wäre der Meinung gewesen: die Persönlichkeit sei ein störendes Element.

Gilbert: Keineswegs. Man bedarf ihrer wesentlich zur Enthüllung. Wer andre zu verstehn begehrt, muß das eigene Ich vertiefen.

Ernst: Was ist demnach das Ergebnis?

Gilbert: Ich will es dir sagen; vielleicht wird, was ich meine, durch ein bestimmtes Beispiel am deutlichsten. Ich meine: der literarische Kritiker nimmt allerdings den obersten Rang ein, da er über den weitern Kreis, den umfassendern Blick, den vornehmern Stoff gebietet. Doch hat jede Kunst gewissermaßen ihre vorbestimmten Kritiker. Der Schauspieler ist Kritiker des Dramas. Er zeigt uns das Werk des Dichters unter neuen Voraussetzungen und durch die ihm ganz eigentümliche Methode. Da ist das geschriebene Wort: durch Bewegung, Gesten, Tonfall der Stimme enthüllt er uns seinen Sinn. Der Sänger, der Flöten- und Lautenspieler sind Kritiker

der Musik. Der Radierer nimmt dem Gemälde die glühendern Farben; doch zeigt er uns eben durch das Anwenden eines neuen Materials die wahren Farbeneigentümlichkeiten des Werks, seine Tönungen und Vorzüge, die Beziehungen der Massen: so wird er auf diesem Weg kritischer Beurteiler des Werks. Kritiker ist ja nur, wer uns ein Kunstgebilde in einer von diesem Gebilde selbst verschiedenen Form klarlegt, und das Anwenden eines neuen Materials bildet so sehr ein kritisches wie ein schöpferisches Element. Auch die Bildhauerkunst hat ihre Kritiker. Entweder sind dies, wie in Griechenland, Edelsteinschneider, oder manche Maler gewesen, Mantegna zum Beispiel, der bestrebt war, die Herrlichkeit plastischer Linien und die symphonische Würde des feierlichen Zuges von Basrelief-Figuren auf Leinwand zu übertragen. Aus all diesen Beispielen schöpferischer Kunstkritik erhellt das eine klar: die Persönlichkeit ist eine wesentliche Voraussetzung jeder wirklichen Kunsterklärung.

Wenn Rubinstein Beethovens „Sonata Appassionata“ spielt, gibt er uns nicht bloß Beethoven, sondern sich selbst; so gibt er uns Beethoven ganz — Beethoven, der uns durch eine reiche künstlerische Natur nahegebracht, der uns durch diese neue starke Persönlichkeit selbst wundervoll lebendig wird. Spielt ein großer Schauspieler Shakespeare, dann machen wir dieselbe Erfahrung: seine eigene Individualität wird zu einem lebendigen Teil der Auslegung. Man hört zuweilen: Schauspieler

geben uns ihren Hamlet, nicht den Hamlet Shakespeares. Diese schiefe Bemerkung — ich muß zu meinem Bedauern sagen, es ist eine schiefe Bemerkung, — wird selbst von jenem entzückend anmutigen Schriftsteller wiederholt, der jüngst aus der erregten Sphäre der Literatur in den Frieden des „Hauses der Gemeinen" flüchtete, ich meine den Autor von „Obiter Dicta". Fürwahr, ein Wesen wie Shakespeares Hamlet gibt es überhaupt nicht. Wenn „Hamlet" etwas von der Bestimmtheit eines Kunstwerks an sich hat, so ist ihm hinwiederum die ganze Dunkelheit, die dem Leben anhaftet, zu eigen. In jedem Melancholiker lebt ein Hamlet.

Ernst: Ein Hamlet in jedem Melancholiker?

Gilbert: Jawohl; und wie die Kunst der Persönlichkeit entspringt, so kann sie sich auch nur der Persönlichkeit enthüllen. Wenn diese beiden Voraussetzungen zusammentreffen, entsteht die wahre, auslegende Kritik.

Ernst: Der Kritiker, als Erklärer betrachtet, gibt uns demnach nicht weniger, als er empfängt? Er leiht so viel, wie er borgt?

Gilbert: Er wird uns stets das Kunstwerk in irgendwelchem neuen Zusammenhang mit unserm Zeitalter zeigen. Er wird uns stets daran erinnern, daß große Kunstwerke lebendige Wesen sind, — daß sie in der Tat die einzigen Wesen sind, die leben. Er wird sich dessen völlig bewußt sein, ja ich bin überzeugt: mit dem Fortschreiten der Kultur, mit unsrer höhern Entwicklung werden die er-

lesenen Geister jeder Zeit, die kritischen, kultivierten Geister, gewiß immer weniger und weniger Anteil am wirklichen Leben nehmen. Ihr Bestreben wird sein, ihre Eindrücke nur aus dem, was die Kunst berührt hat, zu schöpfen. Denn das Leben hat schrecklich wenig Formgefühl. Mit seinen Katastrophen sucht es auf ungeschickte Art die Schuldlosen heim. Um die Komödien des Lebens spielt ein gewisser grotesker Humor; seine Tragödien gipfeln in possenhafter Wirkung. Dinge währen immer zu lange oder nicht lange genug.

Ernst: O ärmliches Leben! Ärmliches Menschenleben! Wirst du nicht einmal durch seine Tränen gerührt? Ein römischer Dichter sagt uns, sie bilden den wesentlichen Teil des Lebens.

Gilbert: Sie rühren mich nur allzu rasch, fürcht ich. Blickt man ins Leben zurück, wie es einmal in seiner ganzen Empfindungsfülle so lebendig vor uns stand, von solch glühenden Augenblicken der Entzückung oder des Jubels erfüllt, dann scheint es Traum und Täuschung. Was sind die unwirklichen Dinge? Jene Leidenschaften sind es, die einmal wie Feuer in uns glühten! Was sind die unglaublichen Dinge? Jene, die wir einst so aufrichtig glaubten. Was sind die unwahrscheinlichen Werke? Jene, die man selbst vollführt hat. Nein, Ernst, das Leben narrt uns mit Schatten wie der Leiter einer Marionettenbühne. Wir erflehn vom Leben Freude. Die wird uns zuteil, aber in ihren Zügen nistet Verbitterung und

Enttäuschung. Ein edler Kummer kreuzt unsern Pfad —von ihm erwarten wir jetzt die purpurne Hoheit der Tragödie unsers Daseins. Allein auch dieser Kummer gleitet an uns vorbei. Nichtiges tritt an seine Stelle, und in einer grauen, stürmischen Dämmerstunde oder an einem Abend voll Duft und silbernem Schweigen entdecken wir mit Schrecken an uns selbst, daß wir stumpfen Sinns das Wunderbare betrachten, daß wir ohne Empfindung auf das goldschimmernde Lockenhaar blicken, das wir einmal so wild liebten, so toll küßten.

Ernst: Das Leben ist also etwas Mißlungenes!

Gilbert: Vom künstlerischen Standpunkt betrachtet, gewiß. Und eben das, was das Leben vom künstlerischen Gesichtspunkt hauptsächlich als etwas Verunglücktes erscheinen läßt, ist das nämliche, was dem Leben seine gemeine Sicherheit gewährt: die Tatsache, daß man die nämliche Empfindung niemals genau zu wiederholen vermag. Wie verschieden ist das alles in der Welt der Kunst! In einem Fach des Bücherregals hinter dir steht „Die göttliche Komödie". Ich weiß: wenn ich dieses Buch bei einer gewissen Stelle aufschlage, dann werde ich mit grimmem Haß wider einen erfüllt, der mir nie Übles tat, ich werde von heftiger Liebe für einen erfaßt, den ich nie erblicken soll. Es gibt keine Stimmung, keine Leidenschaft, die die Kunst uns nicht einflößen könnte. Wer ihr Geheimnis ergründet hat, vermag vorher zu sagen, welcher Art unsre Erfahrungen sein werden. Wir können unsern Tag, wir

können unsre Stunde wählen. Wir können zu uns selbst sagen: „Morgen zur Dämmerzeit werden wir mit dem feierlichen Virgil durchs Tal der Schatten des Todes schreiten.“ Und sieh da! Die Dämmerung findet uns in dem dunkeln Wald, der Mantuaner steht an unsrer Seite. Wir wandern durch das Tor mit der Inschrift, die jede Hoffnung tötet; wir erblicken mitleidig oder freudig die Schrecken einer andern Welt. Die Heuchler ziehn vorüber mit ihren bemalten Gesichtern und ihren Kappen aus vergoldetem Blei. Aus den unaufhörlich wehenden Stürmen, die ihn vor sich her treiben, blickt uns der Lüstling entgegen. Wir sehn den Ketzer, sein Fleisch zerreißend, den Vielfraß, vom Regen gegeißelt. Wir brechen die eingeschrumpften Zweige vom Baum im Haine der Harpyen, und jeder dunkel gefärbte, [illegible] Ast tropft im bittern Jammer vor unsern Augen rotes Blut und schreit. Aus feurigem Horn spricht Odysseus zu uns. Der große Ghibelline erhebt sich aus seiner Flammengruft, und wir empfinden für einen Augenblick selbst den Stolz, der über die Martern dieses Grabs triumphiert. Durch die düstre, purpurne Luft fliegen die, die die Welt durch die Schönheit ihrer Sünden geschändet haben. In der Grube der ekeln Krankheit, den Leib von Wassersucht geschwellt, einem ungeheuerlichen Klumpen ähnlich, liegt Adamo di Brescia, der Falschmünzer. Er fleht uns an, die Geschichte seines Elends zu vernehmen. Wir hemmen unsern Schritt, und mit trock-

nen, schnappenden Lippen erzählt er uns, wie er Tag und Nacht von jenen klaren Wassern träumt, die durch kühle, tauige Rinnen die grünen Casentinischen Hügel hinab strömen. Sinon, der falsche Grieche von Troja, verspottet ihn. Er schlägt ihn ins Antlitz, und sie ringen. Wir stehn säumend, wie gebannt durch ihre Schmach. Da schilt Virgil und geleitet uns zu der riesenumtürmten Stadt, wo der gewaltige Nimrod in sein Horn stößt. Hier erwarten uns wieder viele Schrecklichkeiten. Im Gewande Dantes und mit dem Herzen Dantes eilen wir ihnen entgegen. Wir schreiten über die Sümpfe des Styx, und Argenti schwimmt durch die Schlammwogen ans Boot heran. Er ruft uns, wir werfen ihn zurück. Wir vernehmen seine tiefste Verzweiflung und atmen froh, und Virgil lobt uns um unsers Hohnes Härte. Wir beschreiten die kalte Kristallflut des Cocytus, worin die Verräter gleich Halmen im Glase stecken. Unser Fuß stößt wider den Kopf des Bocco. Er will uns seinen Namen nicht nennen. Wir reißen sein Haar mit vollen Händen aus dem schreienden Schädel. Alberigo bittet uns, das Eis, das auf seinem Antlitz lastet, zu zerbrechen, daß er ein wenig weine. Wir versprechen es ihm, er redet uns seine schmerzliche Geschichte, doch wir halten unser Versprechen nicht und schreiten weiter; solche Grausamkeit ist uns Pflicht. Denn gibt es Unziemenders als Mitleid mit den Verdammten Gottes? Im Rachen Luzifers erblicken wir den Mann, der Christus verriet, und im Rachen

Luzifers den, der Cäsar erschlug. Wir zittern und eilen fort, wieder die Sterne zu schaun.

Im Fegefeuer ist die Luft freier, und der heilige Berg steigt ins reine Licht des Tages. Da winkt uns Frieden; auch all denen, die hier eine Zeitlang hausen, ist ein wenig Freude gewährt. Doch gleitet, bleich vom Gift der Maremma, Madonna Pia an uns vorüber und Ismene; auf ihrem Antlitz brütet noch der Kummer der Erde. Seele nach Seele läßt uns ihre Reue oder ihre Freude mitempfinden. Er, den die Trauer seiner Witwe den süßen Wermut des Leids trinken lehrte, erzählt uns von Nella, die auf einsamem Lager betet. Aus dem Munde des Buonconte erfahren wir, wie eine einzelne Träne einen sterbenden Sünder aus der Gewalt des Teufels retten mag. Sordello, der vornehme und hochmütige Lombarde, betrachtet uns von weitem mit dem Blick eines ruhenden Löwen. Kaum erfährt er, Virgil sei ein Bürger Mantuas, so fällt er auf den Rücken. Ihm wird Kunde, er sei Roms Sänger: da sinkt er ihm zu Füßen. In jenem Tal, dessen Gras, dessen Blumen schimmernder sind als geschliffener Smaragd und indisches Holz, strahlender als Scharlach und Silber, singen, die einst auf Erden Könige waren. Allein Rudolfs von Habsburg Lippen schwellen sich nicht zu dem Gesange der andern, Philipp von Frankreich schlägt sich an die Brust, und Heinrich von England sitzt in Einsamkeit. Wir gehn weiter und weiter. Wir erklimmen die wundervolle Stiege, die Sterne werden größer

als zuvor, die Sänge der Könige verhallen, und zuletzt gelangen wir zu den sieben goldenen Bäumen und zum Garten des irdischen Paradieses. In einem greifengezogenen Wagen erscheint die eine, um deren Stirn Olivenlaub geschlungen ist, gehüllt in einen weißen Schleier, von einem grünen Mantel bedeckt, in einem Gewande, strahlend in Farben wie lebendiges Feuer. In uns erwacht die alte Flamme. Unser Blut jagt schrecklich durch die Pulse. Wir erkennen sie: Beatrice, das Weib, das wir ehrfürchtig verehrten. Da schmelzen unsre eiserstarrten Herzen. Wilde Tränen der Angst brechen aus unsern Augen, wir neigen die Stirn zur Erde, denn wir wissen: wir haben gesündigt. Wir tun Buße, wir werden gereinigt, wir trinken aus Lethes Quell und baden im Quell der Eunoe; sodann hebt uns die Gebieterin unsrer Seele zu des Himmels Paradies empor. Aus der ewigen Perle, dem Mond, neigt sich das Antlitz Piccarda Donatis zu uns herab. Ihre Schönheit verwirrt uns einen Augenblick. Da sie gleich einem Stein, der durch Wasser hinabgleitet, entschwebt, schaun wir sehnsüchtigen Blicks ihr nach. Das süße Gestirn der Venus ist voll von Liebenden. Cunizza, Ezzelins Schwester, Sordellos Herzensbeherrscherin, ist da, und Folco, der leidenschaftliche Sänger der Provence, der aus Kummer um Azalais die Welt verließ, und die Canaanitische Dirne, deren Seele die erste war, die Christus befreite. Joachim von Flora steht in der Sonne, Thomas von Aquino erzählt die Geschichte

des heiligen Franziskus, Bonaventura die Geschichte des heiligen Dominikus. Durch die Glutrubine des Mars nähert sich Cacciaguida. Er berichtet von dem Pfeile, der vom Bogen der Verbannung geschnellt ward. Er erzählt uns, wie salzig-bitter das Brot, gereicht von andern, schmeckt, wie steil die Stufen im Hause eines Fremden sind. Auf dem Saturn singen die Seelen nicht; selbst sie, die uns führt, wagt nicht zu lächeln. Auf goldner Leiter steigen die Flammen empor und sinken. Endlich erblicken wir die prunkend mystische Rose. Beatrice richtet ihren Blick auf Gottes Antlitz und bleibt darin versunken. Die selige Erscheinung ward uns zuteil. Wir erkennen jetzt die Liebe, die Sonne und Sterne bewegt.

Ja, wir vermögen die Erde um sechshundert Umläufe zurückzuschieben, mit dem großen Florentiner eins zu werden, mit ihm am nämlichen Altar zu knien, seine Verzückung und seinen Hohn zu teilen. Sind wir der vergangenen Tage überdrüssig geworden, begehren wir, die eigene Zeit mit all ihren Müdigkeiten und Sünden vor uns erstehn zu lassen — gibt es da nicht Bücher genug, die uns in einer einzigen Stunde das Leben stärker empfinden lassen, als das Leben selbst es in vielen schmachvollen Jahren vermag? Dir zur Hand liegt ein kleines Buch, gebunden in nilgrünes, mit vergoldeten Wasserlinien verziertes Leder, geglättet mit hartem Elfenbein. Es ist jenes Buch, das Gautier so geliebt hat: Baudelaires Meisterwerk. Schlag es

auf, dort, wo jenes Madrigal steht, das mit den Worten beginnt:

„Que m'importe que tu sois sage?
Sois belle! et sois triste!“

und du wirst an dir selbst merken, daß du den Kummer nunmehr andächtig verehrst, wie du nie die Freude verehrtest. Nimm dann jenes Gedicht vor, das von dem Mann handelt, der sich selbst martert. Laß seine subtile Musik sich dir ins Herz stehlen und dein Denken färben, dann wirst du für einen Augenblick der sein, der dieses Lied geschrieben. Nein, viele dürre Mondnächte, viele sonnenlos-unfruchtbare Tage lang wird, und nicht bloß für einen Augenblick, eine Verzweiflung, die nicht dir selbst gehört, in dir hausen, an deinem Herzen wird die Not eines andern nagen. Lies das ganze Buch, laß es deiner Seele eines seiner Geheimnisse offenbaren. Dann wird sie mehr zu erfahren begierig werden. Sie wird sich mit vergiftetem Honig nähren, sie wird versuchen, seltsame Verbrechen, woran sie schuldlos ist, zu bereun. Sie wird für furchtbare Verzückungen, die sie niemals gekannt hat, büßen. Und wenn du dieser Blumen des Bösen müde geworden, wende dich zu den Blüten im Garten der Perdita, in ihren taugebadeten Kelchen, kühle deine glühende Stirn und laß deine Seele durch ihre Lieblichkeit heil und stark werden. Oder weck aus seiner vergessenen Gruft den süßen Syrer Meleager, und bitte den Liebhaber Heliodors, er möge vor dir seine Musik erschallen lassen. Auch in seinem Gesang blühn

[li]la Blumen, rote Granatblüten, Iris, duftend nach Myrrhen, runder Asphodill, dunkelblaue Hyazinthen und Majoran und gefurchte Kamillen. Lieb war ihm der Wohlgeruch, der aus den Bohnenfeldern am Abend steigt, lieb der Duft der Ähren, die auf syrischen Hügeln wachsen, lieb der frische, grüne Thymian, des Weinbechers Zier. Schwebte seiner Liebe Fuß über dem Garten, dann war es, als glitten Lilien über Lilien hin. Sanfter als die schlafbeschwerten Blumenblätter des Mohns waren ihre Lippen, sanfter als Veilchen, und nicht minder duftend. Der flammenlichte Krokus schoß, sie zu betrachten, aus dem Grase hervor. Für sie sammelte die schmächtige Narzisse den kühlen Regen. Um ihretwillen vergaßen die Anemonen die sizilischen Winde, die sie umschmeicheln. Und weder Krokus noch Anemone noch Narzisse waren so herrlich wie sie.

Es ist etwas Seltsames um diese Empfindungsübertragung. Wir fühlen die Krankheit des Dichters, der Sänger beschert uns sein Leid. Tote Lippen künden uns ihre Botschaft, Herzen, die zu Staub zerfielen, teilen uns ihren Jubel mit. Wir eilen, den blutenden Mund der Fantina zu küssen, wir folgen Manon Lescaut über die ganze Welt. Uns eigen ist die Liebesraserei des Tyrers, uns eigen das Grauen des Orestes. Keine Leidenschaft, die wir nicht empfinden könnten, keine Freude, die uns nicht zu erfüllen vermöchte. Wir dürfen die Stunde der Weihe, die Stunde der Freiheit wählen. Leben! Leben! Suchen wir nicht das Leben heim,

um zu unsrer Erfüllung, zu unsrer Erfahrung zu gelangen. Es ist ein Ding, beschränkt durch Umstände, unzusammenhängend in seinen Äußerungen, ohne jene feine Beziehung von Form und Geist, die einzig und allein dem künstlerischen und kritischen Temperament zu genügen vermag. Wir müssen für seine Siege viel zu hohen Preis bezahlen, wir erkaufen das geringste seiner Geheimnisse um einen abenteuerlich großen Betrag.

Ernst: Müssen wir denn alles von der Kunst empfangen?

Gilbert: Alles. Die Kunst nämlich verletzt uns nicht. Die Tränen, die wir im Schauspiel vergießen, sind ein Beispiel jener köstlichen, zwecklosen Erregungen, die zu erwecken Aufgabe der Kunst ist. Wir weinen, doch wir fühlen uns nicht verwundet. Wir härmen uns, aber unser Harm ist nicht bitter. Im wirklichen Dasein des Menschen ist der Kummer, wie Spinoza irgendwo bemerkt, ein Tor, das zu einer geringern Vollkommenheit führt. Allein der Kummer, mit dem die Kunst uns erfüllt, „reinigt und weiht uns zugleich“ — den großen griechischen Kunstkritiker noch einmal zu zitieren. Durch die Kunst, und nur durch die Kunst erreichen wir unsre Vollendung; durch die Kunst, und nur durch die Kunst schirmen wir uns vor den schmutzigen Gefahren unsers gegenwärtigen Daseins. Das liegt nicht nur in der Tatsache begründet, daß nichts von alldem, was man ersinnt, der Ausführung wert ist, und daß man alles Erdenkliche zu ersinnen vermag, son-

dern in dem subtilen Gesetz, wonach die Empfindungskräfte nicht minder als die Kräfte der sinnlichen Sphäre in ihrem Umfang und ihrer Stärke begrenzt sind. Man kann bis zu einer gewissen Grenze empfinden, weiter nicht. Und was liegt daran, mit welchen Wonnen das Leben uns lockt, durch welche Pein es unsre Seele verstümmeln und vernichten will, was liegt daran, wenn man nur im Betrachten der Lebensläufe jener, die nie gelebt haben, das wahre Geheimnis der Freude fand, wenn man seine Tränen um den Tod derer vergoß, die gleich Cordelia und der Tochter Brabantios niemals sterben können?

Ernst: Halt hier einen Augenblick inne. Ich glaube, in alldem, was du gesagt hast, ist etwas durchaus Unmoralisches enthalten.

Gilbert: Jede Kunst ist unmoralisch.

Ernst: Jede Kunst?

Gilbert: Jawohl. Denn Erregung um ihrer selbst willen, das ist das Ziel der Kunst, und Erregung als Antrieb zum Handeln ist das Ziel des Lebens, und jener praktischen Organisation des Lebens, die wir Gesellschaft nennen. Die Gesellschaft, Wurzel und Grundlage aller Moral, hat nur den Zweck, die menschliche Kraft zu konzentrieren. Um ihre eigene Fortdauer, ihr gesundes Bestehnbleiben zu sichern, verlangt sie von jedem Bürger — sie verlangt es ohne Zweifel mit Recht —, daß er irgendwelche nutzbringende Arbeit zum Wohle der Gesamtheit verrichte, daß er sich rackere

und plage, damit das Werk des Tags geleistet werde. Die Gesellschaft findet oft für den Verbrecher Verzeihung, niemals für den Träumer. Die wundervollen, nutzlosen Erregungen, die die Kunst in uns wachruft, scheinen ihr hassenswert. So völlig beherrscht die Tyrannei dieses schrecklichen, gesellschaftlichen Ideals die Leute, daß sie einen in Privatzirkeln und an andern allgemein zugänglichen Orten mit der lauten, im Stentortone vorgebrachten Frage: „Was treibst du?“ überfallen. Doch ist die Frage: „Was denkst du?“ die einzige, die ein zivilisiertes Wesen je einem andern zuflüstern dürfte. Sie meinen es ja gewiß sehr gut, diese ehrenfesten, strahlenden Leute. Das ist vielleicht der Grund, warum sie uns so furchtbar langweilen. Jemand sollte sie darüber aufklären, daß, solange Kontemplation in den Augen der Leute als schweres Verbrechen gilt, sie in den Augen der Höchstkultivierten als die einzige menschenwürdige Beschäftigung gelten wird.

Ernst: Kontemplation?

Gilbert: Jawohl, Kontemplation. Ich sagte eben: es ist weit schwerer, über etwas zu reden, als es zu tun. Gestatte mir nun die Bemerkung: Gar nichts zu tun, das ist die allerschwierigste Beschäftigung auf dieser Welt, die schwierigste und die, die am meisten Geist voraussetzt. Plato, der sich um weises Verstehn leidenschaftlich bemühte, erkannte darin die vornehmste

Lebensbetätigung. Aristoteles, der um weises Wissen leidenschaftlich rang, war der nämlichen Anschauung. Zu der gleichen Erkenntnis gelangten der Heilige und der Mystiker des Mittelalters.

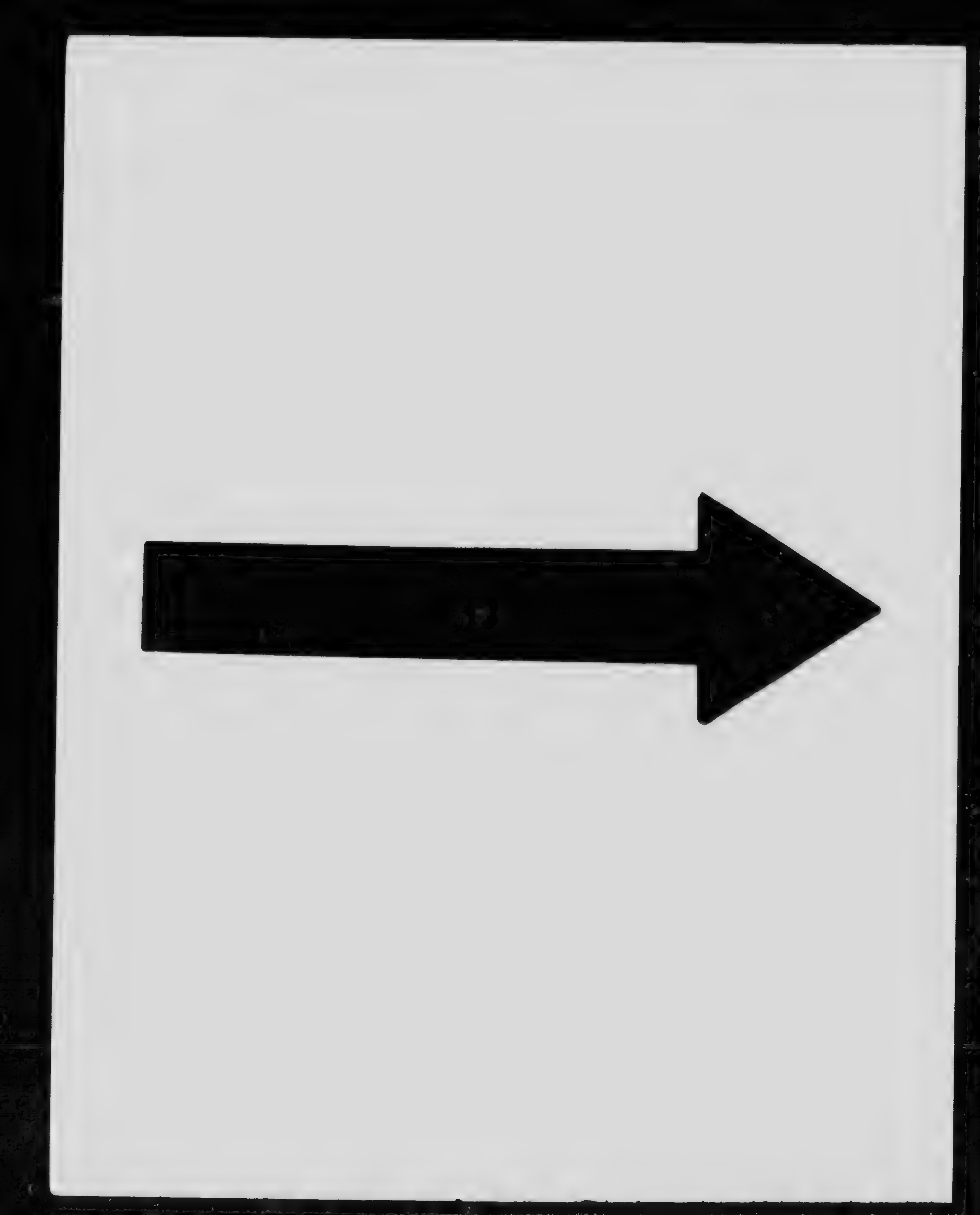
Ernst: Wir sind also auf der Welt, um nichts zu tun?

Gilbert: Nichts zu tun, lebt der Erlesene. Alles Tun begrenzt und macht abhängig. Unbegrenzt und völlig frei ist bloß der Traum dessen, der ruht und lauscht, wie es ihm eben gefällt, der in der Einsamkeit wandelt und sinnt. Aber wir, geboren an der Neige dieses wundervollen Zeitalters, wir sind zugleich zu überbildet und zu kritisch, allzu geistig verfeinert, allzusehr auf erlesene Genüsse erpicht, um das Durchdenken des Lebens für das Leben selbst hinzunehmen. Uns ist die „città divina“ ohne Farbe, die „fruitio Dei“ sagt uns nichts. Die Metaphysik genügt unsern Stimmungen nicht mehr, und religiöse Verzückungen sind nicht mehr zeitgemäß. Die Welt, die den Universitäts-Philosophen zu einem „Betrachter aller Zeiten und aller Wesen macht“, ist keineswegs eine wirklich ideelle, sondern einfach eine Welt der abstrakten Ideen. Treten wir in diese Welt, dann verschmachten wir inmitten der kühlen mathematischen Denkformeln. Die Höfe der Stadt Gottes sind jetzt nicht für uns geöffnet. Unwissenheit bewacht ihre Pforten. Um sie zu passieren, müssen wir alles Göttliche, das in unsrer Natur liegt, ausliefern. Genug, daß unsre Väter gläubig waren. Sie haben die Glaubensfähigkeit der Rasse

erschöpft. Sie haben uns jenen Skeptizismus, den sie so fürchteten, als Vermächtnis hinterlassen. Hätten sie ihn in Worte gefaßt, dann wär er nicht in unser Denken gedrungen. Nein, Ernst, nein. Wir finden nicht mehr den Weg zum Heiligen. Vom Sünder mag man weit mehr lernen. Wir finden uns nicht mehr zum Philosophen zurück, und der Mystiker führt uns irre. Wer würde, wie Mr. Pater irgendwo überzeugend ausführt, die Rundung eines einzelnen Rosenblatts für jenes formlos unberührte Sein, das Plato so hochstellt, dahingeben? Was bedeutet für uns die Erleuchtung Philos, Eckharts Abgrund, Böhmes visionäres Gesicht, der ungeheure Himmel selbst, der sich vor dem geblendeten Blick Swedenborgs auftat? Dies alles sagt uns weniger als der gelbe Kelch einer einzigen Narzisse des Feldes, weit weniger als die geringste der sichtbaren Künste; denn wie die Natur Materie ist, die sich zum Geist durchgerungen hat, so ist Kunst Geist, der im Gewand der Materie erscheint. Daher spricht, selbst in den niedrigsten ihrer Offenbarungen, die Kunst zu den Sinnen und zur Seele zugleich. Das Verschwommene stößt immer die ästhetische Empfindung zurück. Die Griechen waren ein Volk von Künstlern, weil ihnen der Sinn fürs Grenzenlose fehlt. Wir ersehnen wie Aristoteles, wie Goethe, nachdem er Kant gelesen hatte, das Sinnfällige; nur das Sinnfällige vermag, uns zu genügen.

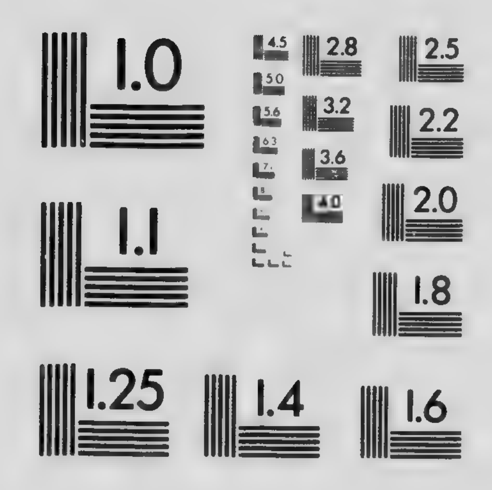
Ernst: Was schlägst du also vor?

Gilbert: Ich glaube, durch die Entwicklung des kritischen Geistes werden wir imstande sein, nicht nur unser geistiges Leben, sondern auch das gesamte Leben der Rasse zur Verwirklichung zu bringen und auf diese Weise völlig modern zu werden, modern in der wahren Bedeutung dieses Worts. Denn der, dem nur die Gegenwart gegenwärtig ist, weiß nichts von der Zeit, in der er lebt. Um das neunzehnte Jahrhundert zu durchleben, muß man alle Jahrhunderte, die ihm vorausgingen und zu seinem Bilde beitrugen, durchgelebt haben. Um das geringste von sich selbst zu wissen, muß man die andern bis ins Innerste kennen. Es darf keine Stimmung geben, die man nicht mitzuempfinden, keine abgestorbene Lebensform, die man nicht lebendig zu machen vermag. Ist dies unmöglich? Ich glaube nicht. Das wissenschaftliche Prinzip der Vererbung hat uns darüber aufgeklärt, daß alles Handeln völlig mechanisch vor sich geht. Auf diese Weise hat es uns von der behindernden Last moralischer Verantwortlichkeit, die wir uns selbst auferlegt haben, befreit und uns gewissermaßen das Fortbestehn des kontemplativen Lebens verbürgt. Es hat uns bewiesen, daß wir nie weniger frei sind als in dem Augenblick, wo wir zu handeln versuchen. Es hat um uns das Netz des Jägers gestellt und unsers Schicksals Weissagung auf die Wände geschrieben. Da es in uns lebt, können wir es nicht erspähn. Wir können es nur in einem Spiegel erblicken, der die Seele widerspiegelt. Es ist die



MICROCOPY RESOLUTION TEST CHART

(ANSI and ISO TEST CHART No. 2)





Nemesis ohne ihre Maske. Es ist unser letztes Schicksal und unser schrecklichstes. Es ist der einzige der Götter, dessen wirklichen Namen wir kennen.

Und dennoch, mag es auch in der Sphäre des tätigen und äußerlichen Lebens die Tatkraft ihrer Freiheit, das Handeln seines Willens beraubt haben: im Bannkreis der Persönlichkeit, dort, wo die Seele webt, kommt es zu uns, dieses schreckliche Gespenst, und hält manche Gaben in seinen Händen — die Gaben des seltsamen Wesens und der verfeinerten Empfindlichkeit, die Gaben wild-leidenschaftlicher Glut und kühler Gleichgültigkeit, die vielfältigen Gaben der einander widerstreitenden Gedanken, der einander bekriegenden Leidenschaften. So leben wir nicht unser eigenes Leben, sondern das Leben der Toten, und die Seele, die in uns wohnt, ist kein einzelnes geistiges Wesen, das uns das Gepräge des Individuellen gewährt, das, zu unserm Dienste geschaffen, zu unsrer Freude in uns eingekehrt ist. Sie ist ein Wesen, das an furchtbaren Stätten geweilt, das in alten Grüften gehaust hat. Sie krankt an vielen Gebrechen und bewahrt die Erinnerung seltsamer Sünden. Sie ist weiser als wir, und ihre Weisheit ist bitter. Sie erfüllt uns mit unerfüllbaren Wünschen; sie läßt uns Dingen nachjagen, von denen wir wissen, daß wir sie niemals erreichen können. Doch einen Nutzen mag sie uns, mein lieber Ernst, gewähren. Sie kann uns aus einer Umgebung führen, deren Schönheit durch den Nebel der Gewohnheit getrübt wird, deren

unedle Häßlichkeit, deren gemeines Bestreben die Vollendung unsrer Entwicklung stört. Sie kann uns helfen, aus der Zeit, in der wir geboren sind, zu flüchten, in andre Zeiten zu tauchen und aus deren Sphäre nicht verbannt zu werden. Sie kann uns lehren, dem Reiche unsrer Erfahrungen zu entfliehn und die Erfahrungen jener, die größer sind als wir, zu verwirklichen. Des Leopardi Leid, das wider das Leben laut aufstöhnte, wird unser eigenes Leid. Theokritus spielt auf seiner Flöte, und wir lachen mit den Lippen der Nymphen und Hirten. Im Wolfsfell des Pierre Vidal fliehn wir vor den Hunden, und in Lancelots Rüstung reiten wir von der Laube der Königin fort. Wir haben in der Kutte Abälards geflüstert und, bekleidet mit Villons beflecktem Gewand, preßten wir unsre Schmach in Lieder. Wir sehn mit den Augen Shelleys die Dämmerung. Wandern wir mit Endymion dahin, so schwillt der Mond in Liebe zu unsrer Jugend. Uns zu eigen ist die Qual des Atys, uns zu eigen der schwächliche Zorn, der edle Kummer des Dänenprinzen. Meinst du, wir danken der Phantasie die Fähigkeit, so zahllos viele Leben zu leben? Allerdings: der Phantasie; und die Phantasie ist das Ergebnis der Vererbung. Sie ist nichts als verdichtete Rassenerfahrung.

Ernst: Wo liegt aber in alldem die Aufgabe des kritischen Geistes?

Gilbert: Die Kultur, die durch diese Übertragung der Rassenerfahrung ermöglicht wird, kann nur durch

den kritischen Geist zur Vollkommenheit gelangen; sie fällt in der Tat, man darf es sagen, mit ihm in eins zusammen. Denn wer ist der richtige Kritiker, wenn nicht: der in sich die Träume und Gedanken und Empfindungen von Myriaden Generationen hegt, er, dem keine Nuance des Denkens fremd, kein Empfindungsimpuls dunkel ist? Und wer ist wahrhaft kultiviert, wenn nicht der, dem es durch verfeinerte Bildung und wählerisches Abweisen gelang, seinen Instinkt so bewußt und scharfsinnig zu gestalten, daß er das erlesene Werk vom gemeinen zu unterscheiden vermag? Wer außer dem Manne, der durch inniges Sichversenken und Vergleichen zu den Geheimnissen des Stils und der Schulen durchdrang und ihre Ziele begreift und ihren Stimmen lauscht und den Geist jener interesseloser Neugier zur Entfaltung bringt, der die wahre Wurzel und die wahre Blüte des geistigen Lebens bildet? Wer ist es außer dem Manne, der solcherart geistige Klarheit gewann, der — man darf es ohne Phantasterei behaupten — mit den Unsterblichen lebt, da er das „Beste, was die Welt weiß, was sie gedacht", in sich aufnahm?

Ernst: Ja, das kontemplative Leben, jenes Leben, das nicht das Handeln, sondern das Sein und nicht nur das Sein, sondern das Werden sich zum Ziel gesetzt hat — dieses Leben vermag uns der kritische Geist zu gewähren. Die Götter leben also: ob ihrer eigenen Vollendung träumend, wie Aristoteles erzählt, oder, wie Epikur es ausmalt, mit

dem ruhigen Blicke des Zuschauers die Tragikomödie der Welt betrachtend, die sie selbst geschaffen haben. Auch unser Leben könnte dem ihren gleichen, auch wir könnten den Szenen, die Menschen und Natur uns darbieten, mit gelassener Empfindung zusehn. Wir können uns vergeistigen, wenn wir uns vom Handeln frei machen, wir können zur Vollkommenheit gelangen, wenn wir es ablehnen, Energie zu betätigen. Ich habe oft den Eindruck: Browning fühlte Ähnliches. Shakespeare stößt seinen Hamlet ins tätige Leben; er läßt ihn seine Sendung durch Kraftanspannung vollführen. Browning würde uns vielleicht einen Hamlet beschert haben, der seine Sendung durch Denken erfüllt hätte. Zufälligkeiten und Ereignisse waren ihm unwirklich und unwesentlich. Er machte die Seele zum Protagonisten in der Tragödie des Lebens, er betrachtete die Handlung als das einzig undramatische Element eines Dramas. Für uns aber bildet ohne Zweifel der ΒΙΟΣ ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΣ das wahre Ideal. Wir können die Welt von der hohen Zinne des Denkens betrachten. Sanft in sich ruhend, in sich vollendet, beschaut der ästhetische Kritiker das Leben, und kein zufällig abgeschnellter Pfeil kann in die Fugen seines Panzers dringen. Er wenigstens bleibt heil. Er hat entdeckt, wie man leben sollte.

Ist eine solche Art des Lebens unmoralisch? Jawohl: alle Künste sind unmoralisch, außer jenen niedrigen Formen der sensualistischen oder lehr-

haften Kunst, die zu bösen oder guten Handlungen anzuregen sucht. Handlungen gehören, sie mögen wie immer beschaffen sein, ins Gebiet der Ethik. Ziel der Kunst ist einfach, eine Stimmung zu erzeugen. Ist eine solche Art des Lebens etwas Unpraktisches? Ah! es ist nicht so einfach, unpraktisch zu sein, wie sich der unwissende Philister vorstellt. Wäre dies der Fall, dann stünd es mit England gut. Kein Land der Welt bedarf so sehr der unpraktischen Leute, wie unser Land. Hierzulande ist das Denken durch die stete Verbindung mit praktischen Erwägungen um seine Würde gebracht worden. Kann man von Leuten, die sich im Wirbel und Gewühl des Alltags bewegen, vom lärmenden Politiker, vom schwatzenden Sozialreformer, oder von jenen armen, kurzsichtigen Priestern, deren Blick durch die Pein jenes unwesentlichen Teils der Gesellschaft, in den das Schicksal sie stellte, getrübt ward -- kann man von solchen Leuten im Ernst ein uninteressiertes Urteil über irgendetwas verlangen? Jeder Beruf bedeutet ein Vorurteil. Die Notwendigkeit, sich einer Karriere zuzuwenden, zwingt jeden Partei zu ergreifen. Wir leben in einer Zeit, wo man allzu sehr überarbeitet und allzu wenig erzogen ist, in einer Zeit, wo die Menschen vor lauter Fleiß ganz dumm werden. Und so hart es klingen mag, ich muß es aussprechen: die Menschen verdienen ihr Schicksal. Man gelangt mit Sicherheit da-

hin, keine Kenntnis des Lebens zu erlangen, wenn man eine nützliche Beschäftigung ergreift.

Ernst: Eine reizende Lehre, Gilbert!

Gilbert: Vielleicht. Aber das eine ist sicher: sie hat wenigstens das geringere Verdienst, wahr zu sein. Daß der Wunsch, andern Gutes zu erweisen, Diebe üppig in die Halme schießen läßt, ist das allergeringste der dadurch hervorgerufenen Übel. Der Dieb ist ein höchst interessantes psychologisches Studienobjekt, und wenn auch unter allen Posen die moralische die ärgerlichste ist: es bedeutet immerhin etwas, überhaupt eine Pose zu besitzen. Man erkennt dadurch ausdrücklich an, wie wichtig es ist, das Leben von einem bestimmten überlegten Standpunkt zu behandeln. Die Tatsache, daß Nächstenliebe und Mitgefühl wider die Natur streiten, da sie das Fortbestehn des Irrtums fördern, mag vielleicht dem Mann der Wissenschaft das Vergnügen an diesen beiden leicht zu erringenden Tugenden verkümmern. Der Nationalökonom mag seine Stimme dawider erheben, weil sie den Sorglosen dem Vorsichtigen gleichstellen und auf diese Art das Leben seines stärksten, weil gemeinsten, Antriebs zum Fleiß berauben. Doch in den Augen des Denkers liegt der wirkliche Schade, den die Mitleidsgefühle hervorrufen, darin, daß sie unser Wissen eindämmen und uns auf diese Weise hindern, irgendein soziales Problem zu lösen. Wir bemühn uns gegenwärtig, die nahende Krise, die nahende Revolution, wie meine Freunde, die Fabier, sie nennen,

durch Almosenspenden hintanzuhalten. Nun, wenn die Revolution oder die Krise einmal da ist, werden wir infolge unsers Unwissens machtlos sein. Mein lieber Ernst, täuschen wir uns nicht. England wird nicht eher ein kultiviertes Land werden, bis es die Provinz Utopia seinen Besitzungen hinzugefügt hat. Es könnte mehr als eine seiner Kolonien mit Nutzen für ein so herrliches Reich dahingeben. Die Unpraktischen, die über den Augenblick hinüberzuschaun, über den Tag hinauszudenken vermögen — das sind die Menschen, deren wir bedürfen. Die das Volk zu leiten versuchen, bringen solches nur dadurch zuwege, daß sie selbst dem Mob folgen. Durch den Ruf dessen, der in der Wildnis weint, müssen den Göttern die Wege bereitet werden.

Du bist aber vielleicht der Meinung: im Schaun und Betrachten bl[illegible] Schauns und Betrachtens willen lieg[illegible] Egoistisches. Denkst du dergleichen, so sprich es ja nicht aus. Nur ein durchaus eigensüchtiges Zeitalter, wie es das unsre ist, kann die Selbstopferung zur Gottheit erheben. Nur ein durchaus habsüchtiges Zeitalter, wie dieses, in dem wir leben, kann diese dumpfen Gefühlstugenden, die in sich selbst sogleich den Lohn finden, über die feinen geistigen Vorzüge stellen. Sie verfehlen auch ihr Ziel, diese Philanthropen und Gefühlsweichlinge unsrer Tage, die stets von den Pflichten gegen die Nebenmenschen schwätzen. Denn die Entwicklung der Rasse ist

von der Entwicklung des Individuums bedingt, und dort, wo man aufgehört hat, in der Kultivierung seines Ichs das Ideal zu erblicken, senkt sich sofort das geistige Niveau und sinkt zuweilen ganz. Kommst du bei Tisch neben einen Menschen zu sitzen, der sein Leben mit der Erziehung seines Selbst verbrachte — ich gebe zu, das ist heutzutage ein seltener Typus, aber man trifft ihn gelegentlich noch immer —, dann erhebst du dich vom Mahl, bereichert mit dem Gefühle, daß ein hohes Ideal für einen Augenblick deine Tage berührt und geheiligt hat. Aber ach! mein lieber Ernst, neben einem Menschen zu sitzen, der sein Leben mit dem Versuch, andre zu erziehn, verbrachte! Wie schrecklich ist die Erfahrung, die man da gewinnt! Wie schauderhaft ist die Unwissenheit, die unvermeidlich aus der verhängnisvollen Gewohnheit, Meinungen einprägen zu wollen, entspringt! Wie beschränkt ist der Gesichtskreis eines solchen Geschöpfs! Wie sehr ermüdet es uns, wie sehr muß es sich selbst durch sein endloses Wiederholen, durch sein widerliches stets von neuem Beginnen ermüden! Wie sehr fehlt ihm jede Voraussetzung geistigen Wachstums! Wie verhängnisvoll ist der Kreis, in dem es sich bewegt!

Ernst: Du redest, Gilbert, so seltsam ergriffen. Hat dich jüngst diese schreckliche Erfahrung, wie du sie nennst, betroffen?

Gilbert: Ihr entgehn nur wenige. Man sagt, der Schulmeister sei im Aussterben. Ach! ich

wünschte, es wäre so. Doch der Typus, von dem er gewissermaßen nur ein Vertreter und keineswegs der wichtigste ist — dieser Typus scheint, wirklich unser Leben zu beherrschen. Und wie auf ethischem Gebiet der Philanthrop am meisten Schaden stiftet, so ist in der geistigen Sphäre der ein Schädling, der sich mit der Erziehung der andern so sehr beschäftigt, daß er niemals Zeit zur Selbsterziehung findet. Nein, mein lieber Ernst: Entwicklung seines Ichs ist das wahre Mannesideal. Goethe hat das erkannt, daher sind wir Goethe größern Dank schuldig als irgendeinem Manne seit den Tagen der Griechen. Die Griechen haben dieses Ideal erkannt; sie haben dem modernen Denken den Begriff des kontemplativen Lebens wie die kritische Methode, durch die ein solches Dasein einzig und allein zur Erfüllung gebracht werden kann, überliefert. Dadurch allein ist die Renaissance zu ihrer Größe gelangt, dadurch allein haben wir den Humanismus gewonnen. Dadurch allein könnte auch unser Zeitalter groß werden. Denn Englands wirkliche Schwäche liegt nicht in der Unvollkommenheit der Geschütze, nicht in unbefestigten Küsten, nicht in der Armut, die durch finstere Gassen schleicht, nicht in der Trunkenheit, die in wüsten Höfen lärmt; sie liegt einfach in der Tatsache, daß die Ideale unsers Landes dem Gefühl, nicht dem Geist entspringen.

Ich bestreite keineswegs, daß ein solches geistiges

Ideal schwer zu erreichen ist. Noch weniger leugne ich, daß es vielleicht noch durch viele Jahre der breiten Volkstümlichkeit entbehren wird. Es fällt dem Menschen so leicht, Mitgefühl mit dem Leiden zu hegen, es fällt ihm so schwer, Gedanken zu lieben. In der Tat, Alltagsmenschen verstehn so wenig, was Denken überhaupt ist. Sie glauben, eine Theorie zu verurteilen, wenn sie sie als gefährlich bezeichnen, während eben solche Theorien die einzigen sind, die irgendwelchen wirklichen geistigen Wert besitzen. Ein Gedanke, der nicht Gefahren birgt, ist unwert, überhaupt Gedanke zu sein.

Ernst: Gilbert, du bringst mich in Verwirrung. Du sagtest eben, die Kunst sei ihrem Wesen nach etwas Unmoralisches. Gehst du nun so weit, zu behaupten, alles Denken sei dem Wesen nach gefährlich?

Gilbert: Ja, in der Sphäre des wirklichen Lebens ist das der Fall. Die Sicherheit der Gesellschaft beruht auf Gewohnheit und unbewußtem Instinkt. Der Fortbestand der Gesellschaft als eines gesunden Organismus ist durch das völlige Fehlen des Intellekts bei ihren Mitgliedern bedingt. Die Mehrzahl der Leute weiß das ganz genau. Daher werden sie natürlich Anhänger jenes herrlichen Systems, das die Menschen zur Würde von Maschinen erhebt. Aus diesem Grund rebellieren sie so wild gegen das Eindringen des geistigen Elements in irgendeine Frage des Lebens. Man ist wirklich versucht, den Menschen als ein mit Vernunft begabtes Wesen zu bezeichnen,

 7*

das stets die Laune in dem Augenblick verliert, wo von ihm etwas Vernünftiges verlangt wird. Allein verlassen wir das Gebiet des praktischen Lebens, reden wir nicht mehr von den abscheulichen Philanthropen. Überlassen wir sie der Gnade des mandeläugigen Weisen am gelben Flusse, Chuang Tsu. Er war es, der nachwies, daß diese geschäftigen, aggressiven Leutchen die einfachen, ursprünglich im Menschen schlummernden Tugendkräfte vernichtet haben. Doch das ist ein langwieriges Thema. Kehren wir wiederum zu jener Sphäre zurück, wo der kritische Geist sich frei bewegen darf.

Ernst: Zur geistigen Sphäre?

Gilbert: Ja. Du erinnerst dich meiner Bemerkung: der Kritiker ist auf seine Weise nicht minder schöpferisch als der Künstler. Ja, des Künstlers Werk ist vielleicht nur von Wert, sofern es dem Kritiker die Anregung zu einer neuen Nuance des Denkens oder der Empfindung bietet — einer Nuance, der der Kritiker in gleicher oder vielleicht größerer Erlesenheit der Form Gestalt zu geben und durch das Anwenden eines neuen Ausdrucksmittels differenzierte und vollendetere Schönheit zu gewähren vermag. Nun, ich glaube, du bist gegen meine Theorie ein wenig skeptisch. Oder tu ich dir da Unrecht?

Ernst: Ich bin in diesem Punkt keineswegs Skeptiker. Doch muß ich zugeben: ich empfinde sehr deutlich: dieses Werk, das die kritische Schöpfung nach

deiner Darstellung hervorbringt — und es ist ohne Zweifel ein schöpferisches Werk —, dieses Werk, sage ich, ist notwendigerweise ein rein subjektives, während die größten Schöpfungen stets objektiv gewesen sind, objektiv und unpersönlich.

Gilbert: Der Unterschied zwischen dem objektiven und subjektiven Werk besteht nur in äußerlicher Form. Dieser Unterschied ist ein zufälliger, kein wesentlicher. Jede künstlerische Schöpfung ist durchaus subjektiv. Sogar die Landschaft war Corot, da er sie betrachtete — er sagt es selbst —, nichts als eine Stimmung der eigenen Seele. Die großen Gestalten des griechischen oder englischen Dramas, die ein eigenes wirkliches Dasein, losgelöst vom Dichter, der sie geformt und gebildet hat, zu führen scheinen, diese Gestalten sind — wenn man sie bis ins letzte zergliedert — nichts als die Dichter selbst: die Dichter, keineswegs, wie sie zu sein, sondern, wie sie nicht zu sein, selbst vermeinten. Durch diese Meinung wurden sie es seltsamerweise, wenn auch nur einen Augenblick lang, wirklich. Denn wir können nie aus den Grenzen unsers Selbst. Auch liegt in der Schöpfung nichts, was nicht im Schöpfer gelegen hätte. Ja ich möchte sagen: je objektiver eine Schöpfung scheint, desto subjektiver ist sie in Wirklichkeit. Shakespeare mag Rosenkranz und Güldenstern in den weißen Straßen Londons begegnet sein, er mag gesehn haben, wie die Diener der feindlichen Häuser auf offenen Plätzen widereinander

mit den Fürsten losschlugen: doch Hamlet ist aus seiner Seele, Romeo aus seiner Leidenschaft hervorgewachsen. Die waren Bestandteile seines Wesens; er gab ihnen sichtbaren Ausdruck. Sie waren in ihm treibende Kräfte und wühlten ihn so heftig auf, daß er sie gewissermaßen gewaltsam sich betätigen lassen mußte, und das keineswegs auf dem niedrigern Gefilde des wirklichen Daseins — dort wären sie gehemmt und behindert worden, sie wären nie zu ihrer Entfaltung gelangt. Er ließ sie darum in jenem Traumlande der Kunst erstehn, dort, wo die Liebe wirklich im Tod die reiche Erfüllung findet, dort, wo man den Lauscher hinter der Tapete ersticht, im neu geschaufelten Grabe ringt, dort, wo man den schuldbeladenen König den Tod zu trinken nötigt, wo man den Geist des eigenen Vaters erschaut, wie er im Mondesschimmer in voller Stahlrüstung von Nebelmauer zu Nebelmauer schreitet. Das Handeln hätte in seiner Begrenztheit Shakespeare nicht befriedigt, auch hätte es sein Wesen nicht zum Ausdruck gebracht. Wie er imstande war, alles zu vollbringen, weil er nichts zu verrichten hatte, so enthüllt er sich uns in seinen Stücken völlig, eben weil er nie über sich selbst redet. In diesen Dramen offenbart er uns sein wahres Wesen, seine wahren Anlagen weit erschöpfender als selbst in jenen seltsamen, kostbaren Sonetten, worin er seines Herzens verschlossenen Schrank dem hellen Blick eröffnet. Ja, die objektive Form ist in Wahrheit die allersubjektivste. Der Mensch ist

am wenigsten er selbst, wenn er in eigener Person spricht. Gib ihm eine Maske, und er wird die Wahrheit reden.

Ernst: Der Kritiker wird also, da er an die subjektive Form gebunden ist, sein Wesen notwendigerweise nicht so völlig auszudrücken imstande sein, wie der Künstler. Dem Künstler stehn ja immer alle objektiven und unpersönlichen Formen bereit.

Gilbert: Das ist keineswegs notwendigerweise und sicher dann nicht der Fall, wenn er erkennt, daß jede Art der Kritik auf ihrer höchsten Entwicklungsstufe nichts als eine Stimmung ausspricht, und daß wir niemals uns selbst getreuer sind als in den Augenblicken der Inkonsequenz. Der ästhetische Kritiker, nur dem Grundsatz der Schönheit in allen Dingen ergeben, wird immer nach neuen Eindrücken spähn und aus den verschiedenen Schulen das Geheimnis ihres Zaubers schöpfen. Er neigt sich darum vielleicht vor den Altaren des Auslands oder lächelt, wenn es seiner Laune gefällt, fremden, neuen Göttern zu. Was die andern Leute unsre Vergangenheit nennen, bekümmert offenbar diese andern sehr viel, uns selbst sehr wenig. Wer immer ins Vergangene zurückblickt, ist nicht wert, eine Zukunft vor sich zu haben, in die er zu blicken vermag. Hat man einmal für eine Stimmung den Ausdruck gefunden, dann ist man damit fertig geworden. Du lachst; glaube mir aber, es ist so. Gestern hat uns der Realismus entzückt. Man hat von ihm jenen „nouveau

frisson" empfangen, den hervorzubringen sein Zweck gewesen ist. Man analysierte, erklärte ihn und wurde seiner überdrüssig. Mit der sinkenden Sonne kamen in der Malerei die „Luministen" und die „Symbolisten" in der Dichtkunst. Der Geist des Mittelalters, der nicht so sehr einer bestimmten Epoche wie einer besondern Gefühlsweise angehört, brach in dem an Wunden blutenden Rußland plötzlich hervor. Dieser Geist berührte uns einen Augenblick lang durch den furchtbaren Zauber des Leidens. Heutzutage ist der allgemeine Ruf: Romantik. Und schon zittern die Blätter im Tal, und auf purpurnen Hügeln wandelt die Schönheit zart-goldenen Fußes hin. Die alten Schaffensformen währen natürlich fort, die Künstler reproduzieren sich selbst, oder einer reproduziert den andern in ermüdender Wiederholung. Die kritische Kunst aber schreitet stets weiter, der Kritiker entwickelt sich immer.

Auch ist der Kritiker keineswegs an die subjektive Form des Ausdrucks gebunden. Er kann sich der dramatischen sowohl wie der epischen Methode bedienen. Er mag die Dialogform anwenden wie jener, der Milton ein Zwiegespräch mit Marvel über das Wesen der Komödie und Tragödie führen und Sidney und Lord Brooke sich im Schatten der Eichen Penshursts über literarische Gegenstände unterhalten ließ. Er kann sich auch die erzählende Form zu eigen machen, wie Mr. Pater das mit Vorliebe tut. Jedes seiner „Imaginary

Portraits" — das ist doch der Titel seines Buchs? — bietet uns in dichterisch-phantastischem Gewande ein feines und erlesenes Stück Kritik. Da ist eine Abhandlung über den Maler Watteau, eine andre über die Philosophie Spinozas; eine handelt von den heidnischen Elementen der Frührenaissance, die letzte und eindringlichste von der Quelle der sogenannten „Aufklärung", deren Licht im letzten Jahrhundert über Deutschland aufging und der unsre eigne Kultur so viel verdankt. Die Dialogform, jene wundervolle literarische Form, die die schöpferischen Kritiker von Plato bis zu Lucian und von Lucian bis Giordano Bruno und von Bruno bis zu dem großen alten Heiden, an dem Carlyle solches Entzücken fand, immer gebrauchten, wird als Ausdrucksweise ihre anziehende Kraft für den Denker niemals verlieren. Er findet so die Möglichkeit, sich zu verhüllen und zu enthüllen; er kann jedem Traum Gestalt, jeder Stimmung Wirklichkeitsfülle gewähren. Er kann das Objekt von jedem Gesichtspunkt aus darlegen. Er kann uns das Werk wie ein Bildhauer rings in der Runde zeigen und so zu der reichen, lebendigen Wirkung der Seitenpfade gelangen, die sich mit einemmal im Verfolgen der Hauptidee vor uns auftun und sie völlig erhellen. Er kann auch immer noch jene nachträglichen glücklichen Einfälle nutzen, die um den Kern des Gedankenplans erst die geschlossene Fülle breiten und dennoch etwas

von dem zarten Reiz des Zufälligen durchschimmern lassen.

Ernst: Er gewinnt auch dadurch die Möglichkeit, einen Gegner zu fingieren und ihn, wenn es ihm gefällt, durch irgendein ganz sophistisches Argument zu bekehren.

Gilbert: Ah! es ist so leicht, andre, es fällt so schwer, sich selbst zu bekehren. Um zu seinem eigenen Glauben zu gelangen, muß man mit fremden Lippen reden. Um die Wahrheit zu erfahren, muß man eine Unzahl von Lügen ersinnen. Denn was ist Wahrheit? In Fragen der Religion ist es jene Anschauung, die den Sieg gewann. In der Wissenschaft ist es die jüngste Erkenntnis, die eben Aufsehn macht. In der Kunst nennen wir unsre Stimmungen so. Du siehst jetzt wohl ein, mein lieber Ernst: dem Kritiker stehn so viele objektive Formen des Ausdrucks wie dem Künstler zugebote. Ruskin hat seine kritische Lehre ins Gewand dichterischer, durch die Fülle der Einwürfe und Widersprüche prachtvoller Prosa gehüllt. Browning hat seine kritischen Anschauungen in Blank-Verse gegossen, er ließ Dichter und Maler uns ihre Geheimnisse offenbaren. M. Renan wendet die Dialogform, Mr. Pater poetische Formen an, und Rossetti hat in der Musik seiner Sonette die Farben Giorgiones und die Linien Ingres und seine eigenen Linien und Farben widerklingen lassen. Er empfand mit dem Instinkt des Künstlers, der sich auf vielerlei Art zu äußern ver-

möchte, daß die höchste Kunst das Schrifttum ist, daß man kein erleseneres und vollkommeneres Mittel als das Wort zu finden vermag.

Ernst: Gut, du hast jetzt nachgewiesen, daß dem Kritiker alle objektiven Formen zugebote stehn. Nun möcht ich von dir erfahren: welche Eigenschaften charakterisieren den wahren Kritiker?

Gilbert: Welche sind es nach deiner Meinung?

Ernst: Nun, ich möchte meinen: ein Kritiker sollte vor allem unparteiisch sein.

Gilbert: Ah, nichts von Unparteilichkeit! Ein Kritiker ist unmöglich unparteiisch, in der gewöhnlichen Bedeutung des Worts. Man kann nur über Dinge, die einen nicht interessieren, eine vorurteilsfreie Meinung abgeben. Darum ist auch eine derartige Meinung stets völlig wertlos. Wer die beiden Seiten einer Frage sieht, sieht überhaupt nichts. Kunst ist eine Leidenschaft; in Kunstdingen wird das Denken notwendigerweise durch die Empfindung gefärbt und ist darum eher fließend als bestimmt. Da es von subtilen Stimmungen und erlesnen Augenblicken bedingt ist, kann man es nicht in die Starrheit einer wissenschaftlichen Formel oder eines theologischen Dogmas zwängen. Die Kunst spricht zur Seele, und diese mag ebenso sehr Gefangene des Geistes wie des Leibes sein. Man sollte sich natürlich von Vorurteilen frei halten. Doch ist es, wie ein großer Franzose schon vor hundert Jahren bemerkt, unser Beruf, in diesen Dingen manche Vorliebe zu besitzen, und in dem

Augenblick, wo man Vorliebe hegt, hört man bereits auf, unparteiisch zu sein. Nur ein Auktionator kann in gleich unbefangener Weise alle Kunstschulen bewundern. Nein, Unparteilichkeit ist nicht eine der Eigenschaften des wahren Kritikers. Sie bildet nicht einmal eine Voraussetzung der Kritik. Jede Kunstform, mit der wir in Berührung kommen, beherrscht uns für den Augenblick so sehr, daß sie jede andre ausschließt. Wir müssen uns dem in Rede stehenden Werk, sei es wie immer, vollständig ausliefern, wenn wir seiner Geheimnisse teilhaftig werden wollen. Solange wir damit beschäftigt sind, dürfen und können wir an nichts anders denken.

Ernst: Der wahre Kritiker wird jedoch zum mindesten vernünftig sein, nicht wahr?

Gilbert: Vernünftig? Man kann auf doppeltem Wege dazu gelangen, die Kunst zu hassen, mein lieber Ernst. Entweder man haßt sie wirklich oder man liebt sie in den Grenzen der Vernunft. Denn die Kunst ruft — wie Plato, nicht ohne Bedauern, bemerkt — im Zuhörer und Zuschauer eine Art göttlichen Wahnsinns hervor. Sie entspringt nicht der Eingebung, aber sie wirkt wie eine Eingebung auf andre. Vernunft ist keineswegs jene Eigenschaft, an die sie sich wendet. Liebt man die Kunst überhaupt, dann muß man sie mehr als alles auf der Welt lieben. Wider eine solche Liebe würde sich aber die Vernunft empören, wenn man ihrer Stimme Gehör schenkte. Das Anbeten der Schön-

heit ist nichts Gesundes. Es ist zu herrlich, als daß es gesund wäre. Die, in deren Dasein diese Note vorherrscht, werden stets der Welt nur als Schwärmer erscheinen.

Ernst: Der Kritiker wird aber zumindest aufrichtig sein.

Gilbert: Ein wenig Aufrichtigkeit ist ein gefährlich Ding, die Fülle davon ist geradezu verderblich. Der wahre Kritiker wird allerdings dem Grundsatz der Schönheit immer aufrichtig ergeben sein. Er wird aber Schönheit in jedem Jahrhundert, in jeder Schule suchen. Er wird sich nie durch eine bestimmte Gewohnheit des Denkens oder eine stereotype Art der Weltbetrachtung Grenzen ziehn lassen. Er wird sich selbst in vielen Formen und auf tausend verschiedenen Wegen verwirklichen, er wird immer nach neuen Erregungen und neuen Gesichtspunkten spähn. Durch ewigen Wechsel, durch den Wechsel allein wird er zu seiner Einheit gelangen. Er wird sich nie dazu herbeilassen, Sklave der eignen Meinung zu werden. Denn was ist Geist anders als Bewegung im Reich des Intellekts? Im Wachstum liegt des Denkens und Lebens Kern. Laß dich, mein lieber Ernst, nicht durch Worte schrecken. Was man Unaufrichtigkeit nennt, ist nichts als ein Mittel, unsre Persönlichkeit vielfältig zu gestalten.

Ernst: Ich fürchte, ich habe mit meinen Anschauungen wenig Glück gehabt.

Gilbert: Von den drei Eigenschaften, die du erwähntest, sind es zwei: Aufrichtigkeit und Unparteilichkeit, die ins moralische Gebiet hinübergreifen oder wenigstens seine Grenzen berühren. Das erste aber, was man von einem Kritiker verlangen darf, ist: er muß reif zur Erkenntnis sein, daß Kunst und Ethik zwei ganz bestimmte, voneinander völlig gesonderte Gebiete sind. Verwirren sich die Grenzen, dann kehrt das Chaos wieder. Im England unsrer Tage werden diese Grenzen allzuhäufig verwirrt. Unsre modernen Puritaner können freilich das Schöne nicht ganz zerstören, aber sie können durch ihren außerordentlich ausgebildeten Sinn für moralische Verlockungen die Schönheit doch wenigstens für einen Augenblick beflecken. Die Meinung dieser Leute findet — ich muß es zu meinem Bedauern bemerken — hauptsächlich durch den Journalismus Ausdruck. Ich bedaure das deshalb, weil man sehr viel zugunsten des modernen Journalismus anführen könnte. Er vermittelt uns die Meinungen der Ungebildeten und hält uns dadurch mit der Unbildung des Gemeinwesens in stetem Zusammenhang. Der Journalismus verzeichnet sorgsam die laufenden Ereignisse unsers zeitgenössischen Lebens und zeigt uns auf diese Weise, von wie geringer Bedeutung dies alles in Wahrheit ist. Er beredet unaufhörlich das Unnötige und läßt daher in uns die Er-

kenntnis reifen, welche Dinge für unsre Kultur wesentlich sind und welche nicht. Doch sollte der Journalismus dem armseligen Tartüffe nicht gestatten, Artikel über moderne Kunst zu verfassen. Er stellt sich damit nur selbst als den Dummrian hin. Doch haben Tartüffes Artikel und Chadbands Notizen wenigstens eine gute Folge. Sie erbringen uns den Nachweis für die außerordentliche Begrenztheit des Feldes, das zu beherrschen, Ethik und ethische Betrachtungen beanspruchen dürfen. Die Wissenschaft steht außerhalb des Bereichs der Moral, denn ihr Auge ist den ewigen Wahrheiten zugewendet. Die Kunst steht außerhalb des moralischen Distrikts, denn ihr Blick haftet an den herrlichen, unsterblichen, ewig wechselvollen Dingen. Bloß die niedrigern, weniger geistigen Sphären fallen ins Gebiet der Moral. Doch mag man die Puritaner, diese Maulhelden, noch immer gelten lassen; sie haben ihre komische Seite. Wer kann sich aber bei dem ernsthaften Vorschlag eines Durchschnittsjournalisten, den Stoffkreis des Künstlers zu begrenzen, des Lachens erwehren? Grenzen werden wohl, und ich hoffe bald, gezogen werden — nämlich dem Wirken einiger unsrer Zeitungen und Zeitungsschreiber. Denn sie bieten uns die nackten, gemeinen, widrigen Tatsachen des Lebens. Sie verzeichnen mit abscheulichem Eifer die Sünden

der Unbedeutenden, sie geben uns mit der Gewissenhaftigkeit der Ungebildeten genaue und prosaische Details über das Gehaben von Leuten, die keinerlei Interesse beanspruchen dürften. Wer vermöchte aber dem Künstler Grenzen zu ziehn, ihm, der von dem Leben die Tatsachen empfängt und sie zu herrlichen Schönheitsgestalten modelt und daraus wandelnde Gebilde des Mitleids oder der Ehrfurcht schafft? Ihm, der die Farbe, jenes Geheimnisvoll-Wunderbare, das in den Tatsachen liegt, nicht minder als ihre wirkliche ethische Bedeutung offenbart? Ihm, der aus alledem eine Welt baut, wirklicher als die Wirklichkeit selbst und von vornehm-erhabenerm Gepräge? Wer sollte diesem Grenzen ziehn? Keineswegs die Apostel dieses neuen Journalismus, der nichts ist, als die alte Plattheit, dieses Wort „groß geschrieben“. Keineswegs die Apostel dieses neuen Puritanismus, der bloß das Gewimmer der Heuchler ist, und der ebenso schlecht schreibt, wie er redet. Schon der Gedanke daran erweckt Lachen. Lassen wir diese Schädlinge. Betrachten wir wiederum jene künstlerischen Eigenschaften, die für den Kritiker notwendig sind.

Ernst: Und was für Eigenschaften sind dies? Sag es mir selbst.

Gilbert: Temperament ist das erste Erfordernis für den Kritiker — ein Temperament von be-

sondrer Empfindlichkeit fürs Schöne und für die bunten Eindrücke, die Schönheit in uns erweckt. Unter welchen Voraussetzungen, durch welche Mittel dieses Temperament in der Rasse oder im einzelnen erzeugt wird — das wollen wir jetzt nicht erörtern. Genug, wir halten fest: es gibt ein solches Temperament. In uns lebt ein Schönheitssinn, gesondert von den andern Sinnen und darüber webend. Gesondert von der Vernunft und edler als sie, gesondert von der Seele und an Wert ihr gleich. Ein Sinn, der einige zum Schaffen treibt, andre — es sind wohl die feinern Geister — zur Kontemplation. Um aber zur Reinheit und zur Vollendung zu gelangen, bedarf dieser Sinn einer gewissen erlesenen Umgebung. Ohne diese Umgebung hungert er oder wird stumpf. Du erinnerst dich wohl an jene entzückende Stelle, wo uns Plato schildert, wie ein junger Grieche erzogen werden sollte. Mit welchem Nachdruck weist er auf die Wichtigkeit der Umgebung hin! Er führt aus: der junge Mensch müsse inmitten herrlicher Gebilde und Töne heranwachsen, daß die Schönheit der äußern Dinge seine Seele zur Aufnahme geistiger Schönheit vorbereite. Unmerklich-unbewußt soll er jene wirkliche Liebe zur Schönheit entwickeln,

die, wie Plato zu erinnern nicht müde wird, das wahre Ziel der Erziehung zu bilden hat. In ihm soll allmählich jenes Temperament entfacht werden, das ihn ganz natürlicher- und einfacherweise dahin führen wird: das Gute dem Bösen vorzuziehn, Gemeines und Unsittliches von sich zu stoßen, mit zartem, instinktivem Geschmack allem Heitern, Anmutigen und Lieblichen zu folgen. Dieser Geschmack wird endlich notwendigerweise zu einem kritisch-bewußten werden, zunächst aber muß er einfach als kultivierter Instinkt vorhanden sein. „Wer aber diese innerliche Kultivierung erfuhr, wird klar und deutlich die Schwächen und Fehler in Kunst und Natur herausfinden; er wird mit untrüglichem Geschmack das Gute lobpreisen und daran seine Freude finden. Er wird es in seine Seele pflanzen und auf solche Weise selbst gut und edel werden. Er wird das Böse schon in den Tagen der Jugend hassen, noch bevor er den Grund dieses Hasses zu erkennen vermag.“ Ist der kritisch-bewußte Geist später in ihm zur Entwicklung gelangt, dann wird er ihn „als einen Freund, der ihm durch seine Erziehung schon lange vertraut war, wiedererkennen und begrüßen“. Ich brauche wohl kaum zu sagen, mein lieber Ernst, wie weit wir in England von diesem Ideal abgeirrt sind. Ich kann mir das Lächeln vorstellen, das auf den glatten Philistergesichtern erglänzte, wenn einer

den Mut fände, zu sagen: das wahre Ziel der Erziehungsmittel seien Entwicklung des Temperaments, Kultivierung des Geschmacks, das Erwecken des kritischen Geistes.

Doch hat man selbst uns noch ein wenig Lieblichkeit der Umgebung belassen. Was liegt an der Langeweile der Erzieher und Professoren? Dürfen wir doch in den grauen Klöstern des Magdalenen-College umherschlendern, dem flötengleichen Gesang in der Kapelle Waynfleetes lauschen oder auf grünen Matten liegen, mitten unter den seltsam schlangenartig gefleckten Blüten der Kaiserkrone, den Blick auf die vergoldete Wetterfahne der Türme gerichtet, worauf das zarte Gold der sonnenverbrannten Mittagsstunde lastet. Dürfen wir doch unter der fächerförmig gewölbten, schattigen Decke der Christchurch die Stufen emporwandeln und durch das geschnitzte Tor von Lunds in St. Johns College schreiten. Der Schönheitssinn wird auch keineswegs bloß in Oxford oder Cambridge gebildet, entwickelt, zur Reife gebracht. Über ganz England hat sich die Renaissance der schmückenden Künste verbreitet. Die Tage der Häßlichkeit sind vorüber. Selbst in den Häusern der Reichen waltet Geschmack, und die Häuser der Nichtreichen sind anmutig und behaglich geworden; es ist eine Freude, darin zu leben. Caliban, der arme, ...

8*

mende Caliban, meint, ein Ding sei überhaupt nicht mehr vorhanden, wenn er aufgehört hat, dazu Grimassen zu schneiden. Doch er hat nur deshalb das Grimassieren aufgegeben, weil man ihm schärfern, kühnern Hohn, als der seine war, entgegenstellte; so ward er für einen Augenblick zum Schweigen gezwungen, zu jenem Schweigen, das für immer seine rohverzerrten Lippen schließen sollte. Bisher hat man nur das eine geleistet: man hat den Weg gesäubert. Es ist ja immer schwieriger, niederzureißen als schaffend aufzubaun. Hat man Plattheit und Dummheit umzustürzen, dann erfordert der Vernichtungsplan nicht nur Mut, sondern auch Verachtung. Trotzdem ist das Werk, mein ich, bis zu einem gewissen Grade getan. Wir haben uns des Schlechten entledigt. Nun ist es unsers Amts, das Schöne hervorzubringen. Die Aufgabe der ästhetischen Bewegung ist es zwar, die Menschen zur Betrachtung, nicht zum Schaffen zu leiten: dennoch, der schöpferische Instinkt ist im Kelten sehr lebendig, und der Kelte weist in der Kunst den Weg. So liegt kein Grund vor, warum in künftigen Jahren diese seltsame Renaissance nicht allmählich auf ihre Art ebenso mächtig erblühe, wie vor vielen Jahrhunderten jene Neugeburt der Kunst in den Städten Italiens erblüht ist. Gewiß, wir müssen uns zur Heranbildung

unsers Temperamentes an die schmückenden Künste halten: an die Künste, die uns berühren, nicht an jene, die uns belehren. Moderne Gemälde zu betrachten, gewährt ohne Zweifel großes Vergnügen. Wenigstens ist das zuweilen der Fall. Allein man kann in ihrer Umgebung nicht leben. Diese Bilder sind zu gescheit, zu bestimmt, zu bewußt. Ihre Absichten sind zu klar, ihre Technik ist allzu offenkundig. Was sie uns zu sagen haben, erschließt sich uns nur zu bald; dann langweilen sie uns wie Verwandte.

Ich liebe die Arbeiten mancher impressionistischen Pariser und Londoner Maler sehr. Zartheit und Noblesse sind dieser Schule noch immer eigen. Manche ihrer Gruppierungen und Farbenzusammenklänge erinnern uns fast an die Schönheit der unsterblichen „Symphonie en Blanc Majeur“ Gautiers, dieses reine Meisterwerk der Farbe und Musik, das wohl vielen ihrer besten Gemälde Richtung und Titel gab. Einer Gesellschaft, die das Unzureichende mit sympathetischem Eifer begrüßt, die das Bizarre mit dem Schönen, das Platte mit dem Wahren verwechselt, erscheinen sie außerordentlich vollendet. Sie verfertigen Radierungen, die den geschliffenen Glanz von Epigrammen besitzen, und Pastelle, die wie Paradoxe blenden. Was ihre Porträts betrifft: der gemeinplätzige Geschmack mag noch so viel

gegen sie einwenden — das eine kann niemand leugnen: diesen Porträts ist der ganz besondre, ganz wundersame Reiz eigen, der Werke reiner Erfindung auszeichnet. Doch werden uns selbst die Impressionisten, so ernst und emsig sie auch sein mögen, nicht helfen. Mir sind sie wert. Ihr weißer Ton mit seinen Variationen in Lila hat eine neue Ära der Farbe eingeleitet. Der Augenblick schafft zwar nicht den Menschen, aber er schafft ohne Zweifel den Impressionisten, und für das Festhalten des Augenblicks durch die Kunst, für „das Denkmal des Augenblicks", wie Rosetti es nannte — was spricht nicht alles zu seinen Gunsten? Auch die Kraft des Anregens ist ihnen eigen. Sie haben zwar nicht den Blinden die Augen geöffnet, doch haben sie die Kurzsichtigen lebhaft ermuntert. Ihre Führer besitzen zwar die ganze Unerfahrenheit des Alters, doch sind die Jungen unter ihnen viel zu klug, als daß sie stets Empfindsamkeit bekundeten. Sie fahren gleichwohl fort, die Malerei als eine Art Selbstbiographie, erfunden zum Gebrauch der Ungebildeten, zu behandeln. Sie schwätzen uns immer auf ihrer grauen, griesigen Leinwand über ihr höchst gleichgültiges Selbst und ihre höchst gleichgültigen Anschauungen allerlei vor; sie verwischen durch ihr vulgäres Übertreiben das Beste, das einzig Bescheidene, das sie an sich haben: jenes feine

Verachten der Natur. Man wird endlich der Werke solcher Persönlichkeiten müde, deren Persönlichkeit stets geräuschvoll auftritt und in der Regel keinerlei Interesse erweckt. Weit mehr wäre zugunsten der jüngern Pariser Schule der „Archaicistes", wie sie sich nennen, zu sagen. Diese lassen den Künstler nicht ganz von der Gnade des Wetters abhängen, sie finden ihr Ideal nicht in bloßen Luftkunststücken. Ihr Streben ist vielmehr auf die phantasievolle Schönheit der Zeichnung, auf die Lieblichkeit erlesener Farben gerichtet. Sie lehnen den langweiligen Realismus jener Schule ab, die bloß malt, was sie erblickt. Sie versuchen, Dinge, die des Sehens wert sind, zu sehn, und das nicht bloß mit wirklichen, leiblichen Augen, sondern mit dem edlern Gesicht der Seele, dessen Blick das Geistige weit sicherer, das Künstlerische weit herrlicher umfaßt. Sie arbeiten jedenfalls, was das dekorative Element betrifft, unter jenen Voraussetzungen, deren jede Kunst zu ihrer Vollendung bedarf; sie haben genug Schönheitsinstinkte, um jenes gemeine und törichte Sichbeschränken auf völlige Modernität der Form, das den Untergang so vieler Impressionisten zur Folge hatte, zu verwerfen. Noch immer ist die Kunst, die sich freimütig als schmückende bezeichnet, die, mit der man zu leben vermag. Unter allen unsern Künsten

ist sie die einzige, die in uns Gefühl und Stimmung weckt. Die Farbe allein, unbefleckt durch geistige Meinung, verbunden mit Bestimmtheit der Form, findet tausend Zugänge zur Seele. Die Harmonie, die den zarten Verhältnissen von Linien und Massen innewohnt, wird im Geiste widergespiegelt. Das Wiederholen des nämlichen Farbenmotivs erfüllt uns mit Ruhe. Die Wunder der Zeichnung erregen die Phantasie. Schon in der Anmut des angewendeten Materials liegen Kulturelemente verborgen. Das ist aber noch nicht alles. Die schmückende Kunst erklärt offen, sie betrachte die Natur nicht als wahres Schönheitsideal, sie verwerfe die Nachahmungsmethode der landläufigen Malerei: dadurch macht sie die Seele nicht bloß für die Werke der echten Phantasie empfänglich, sie bringt in ihr jenes Formempfinden zur Entfaltung, worauf die schöpferische nicht minder als jede kritische Tat beruht. Denn der wirkliche Künstler ist der, der vorwärtsschreitet: nicht vom Gefühle zur Form, sondern von der Form zu Denken und Leidenschaft. Er faßt keineswegs zuerst eine Idee und sagt sich dann: „Ich will meine Gedanken in ein geschlossenes, metrisches Gebilde, das vierzehn Zeilen umfaßt, gießen." Ihm schwebt die Schönheit des Sonettengerüsts vor, er wird von gewissen musikalischen Klängen und Reim-

lichkeiten berührt. Die Form an sich regt ihn zu dem geistigen Gehalt an, womit er sie füllt und ihr die gedankliche und seelische Vollendung gewährt. Von Zeit zu Zeit entrüstet sich die Welt über irgendeinen entzückend artistischen Poeten, weil er, ihre abgedroschen-einfältigen Phrasen zu wiederholen, „nichts zu sagen hat". Hätte er etwas zu sagen, dann würde er es vermutlich aussprechen, und das Ergebnis wäre sehr langweilig. Eben weil er keine neue Botschaft zu künden hat, vermag er, ein wundervolles Werk zu verrichten. Er schöpft seine Eingebung aus der Form, aus der Form allein, wie es dem Künstler ziemt. Wirkliche Leidenschaft würde ihn vernichten. Was wirklich geschieht, ist für die Kunst verdorben. Schlechte Poesie entspringt immer echtem Gefühl. Natürlich sein, heißt ganz einleuchtend sein, und das ganz Einleuchtende ist stets das Unkünstlerische.

Ernst: Ich bin erstaunt; glaubst du wirklich alles, was du sagst?

Gilbert: Warum staunst du darüber? Nicht in der Kunst allein ist der Körper die Seele. In jeder Sphäre des Lebens nehmen alle Dinge von der Form ihren Ausgang. Die rhythmischen Bewegungen des Tanzes rufen, Plato sagt es uns, beides, Rhythmus und Harmonie, in unserm Geist

hervor. Aus den Formen zieht der Glaube seine Nahrung, so verkündete Newman in einem seiner großen Augenblicke der Offenherzigkeit, die uns den Mann bewundern und erkennen ließen. Er hatte recht, er wußte vielleicht gar nicht, wie furchtbar recht er hatte. Glaubensbekenntnisse haben Geltung, nicht weil sie vernünftig sind, sondern weil sie wiederholt werden. Ja, die Form ist alles. Die Form ist das Geheimnis des Lebens. Finde den Ausdruck für eine Sorge, und sie wird dir teuer werden. Finde den Ausdruck für eine Freude, und du fühlst ihre Entzückungen noch tiefer. Willst du Liebe empfinden? Sprich ihre Litanei herunter, die Worte werden das Gefühl gebären, aus dem — so meint die Welt — erst die Worte strömen. Zernagt Kummer dein Herz? Lerne vom Prinzen Hamlet und von der Königin Konstanza den Kummer ausdrücken, und du wirst finden: das bloße Aussprechen gewährt bereits eine Art Trost. Die Form, die Wiege der Leidenschaft, ist zugleich der Sarg des Leidens. Um zur Sphäre der Kunst zurückzukehren: die Form erzeugt nicht bloß das kritische Temperament, sondern auch den ästhetischen Instinkt, diesen untrüglichen Instinkt, der uns die in allen Dingen schlummernden Möglichkeiten der Schönheit offenbart. Beginne die Form zu ver-

ehren, und sei dessen eingedenk, daß in der Kritik und im Schaffen das Temperament alles ist. Halte daran fest, daß man die Kunstschulen keineswegs nach der Zeit, wo sie wirkten, sondern nach den Temperamenten, an die sie sich wenden, historisch gruppieren sollte.

Ernst: Deine Erziehungstheorie ist entzückend. Doch sag: welchen Einfluß wird ein Kritiker, der in dieser köstlichen Umgebung hera[illegible]bildet ward, üben? Meinst du wirklich: ein Künstler sei je durch die Kritik beeinflußt worden?

Gilbert: Der Einfluß des Kritikers wird lediglich in der Tatsache bestehn, daß er existiert; er wird den ungetrübten Typus darstellen. In ihm wird sich die Kultur des Jahrhunderts zur Erfüllung gebracht sehn. Du darfst kein anders Ziel von ihm verlangen, als dieses: daß er sich selbst vollende. Der Intellekt hat, wie man richtig bemerkte, nur den einen Wunsch: sich selbst in voller Kraft zu fühlen. Der Kritiker mag allerdings den Wunsch hegen, Einfluß zu üben; in diesem Fall wird er sich aber nicht mit dem einzelnen Individuum, sondern mit dem Zeitalter befassen. Er wird versuchen, es zur Bewußtheit zu erwecken, es heranzubilden, neue Wünsche und Bestrebungen in ihm zu entfachen, ihm den eigenen weitern Blick, die eigenen

edlern Stimmungen einzuprägen. Die zeitgemäße Kunst, die Kunst von heute, wird ihn weniger als die Kunst von morgen beschäftigen, weit weniger als die Kunst von gestern. Müht sich auch heutzutage der eine oder der andre ab, welche Bedeutung haben diese Emsigen? Sie leisten ohne Zweifel ihr Bestes. Darum geben sie uns natürlicherweise das Schlechteste. Immer sind die übelsten Werke mit den besten Absichten begonnen worden. Und überdies, mein lieber Ernst — wenn ein Mann das Alter von vierzig Jahren erreicht hat, oder „Royal Academician" geworden ist, oder zum Mitglied des „Athenaeum Clubs" gewählt wurde, oder als populärer Romanschriftsteller gilt, dessen Bücher auf den Vorstadtbahnhöfen sehr begehrt werden: dann mag es einen amüsieren, ihn bloßzustellen, man wird aber nie das Vergnügen haben, ihn zu bekehren. Glücklicherweise für ihn! Denn ich zweifle nicht: bekehrt zu werden, ist weit furchtbarer als Bestrafung; es ist Strafe in ihrer schlimmsten und moralischsten Form. Diese Tatsache klärt darüber auf, in welchem Irrtum alle Bestrebungen der Gesellschaft, das interessante Phänomen, Gewohnheitsverbrecher genannt, zu bessern, befangen sind.

Ernst: Ist aber der Dichter nicht möglicherweise der beste Beurteiler der Dichtung, der Maler der beste

Kritiker des Gemäldes? Jede Kunst muß sich zunächst an den Künstler wenden, der in ihr wirkt. Sein Urteil wird ohne Zweifel den meisten Wert besitzen!

Gilbert: Alle Künste wenden sich einfach an das künstlerische Temperament; niemals an die Spezialisten. Die Kunst begehrt, umfassend und in all ihren Offenbarungen gleichwohl einheitlich zu sein. In der Tat, der Künstler ist sehr weit davon entfernt, der beste Kunstrichter zu sein — ein wirklich großer Künstler ist vielmehr überhaupt nicht imstande, zu urteilen, er hat kaum über die eigene Schöpfung eine Meinung. Eben jenes Versunkensein in die Fülle der Gesichte, das ihn zum Künstler macht, begrenzt durch die Tiefe der Stimmung seine Fähigkeit, feinschmeckerisch zu genießen. Des Schaffens Gewalt treibt ihn blind dem eigenen Ziele zu. Die Räder seines Wagens wirbeln den Staub ringsum wie Wolken auf. Die Götter bleiben einander verborgen. Sie können ihre Anbeter erkennen, das ist alles.

Ernst: Du behauptest, ein großer Künstler vermöge nicht die Schönheit eines Werks zu verstehn, das von seiner eigenen Art verschieden ist.

Gilbert: Er vermag es unmöglich. Wordsworth sah in „Endymion“ nur ein nettes Stück Heiden-

tum. Shelley mit seiner Abneigung gegen die Wirklichkeit war, abgestoßen durch Wordsworths Form, taub für dessen Botschaft. Byron, die große, leidenschaftliche, menschlich-unvollkommene Natur, wußte nicht, den Dichter der Wolke, noch den Dichter des Sees zu würdigen; ihm entging das Wunderbare an der Erscheinung Keats. Euripides Realismus war Sophokles verhaßt. Diese niedertropfenden warmen Tränen bargen für ihn keinen musikalischen Klang. Milton mit seiner Empfindung für großen Stil konnte Shakespeares Art so wenig verstehn, wie Sir Joshua Gainsboroughs Weise. Schlechte Künstler bewundern immer gegenseitig ihre Werke. Das nennen sie die große, von Vorurteilen freie Gesinnung. Aber ein wirklich großer Künstler kann sich das Leben, die Schönheit nicht anders als auf seine Manier dargestellt denken. Das Schaffen nimmt all sein kritisches Vermögen für sich in Anspruch. Für die Welt der andern bleibt nichts übrig. Gerade darum ist, wer ein Werk nicht zu vollführen vermag, dessen recht eigentlicher Beurteiler.

Ernst: Meinst du das im Ernst?

Gilbert: Jawohl: denn das Schaffen begrenzt, das Betrachten erweitert das Gesichtsfeld.

Ernst: Wie steht es aber mit den technischen

Fragen? Jeder Kunst ist ohne Zweifel ihre besondere Technik eigen?

Gilbert: Ganz gewiß. Jede Kunst hat ihre Grammatik und ihr Handwerkzeug. Darin liegt nichts Geheimnisvolles; der Unzureichende kann immer fehlerfrei sein. Sind aber auch die Gesetze, worauf die Kunst beruht, genau bestimmt? Sie müssen, um zur rechten Verwirklichung zu gelangen, durch die Phantasie in solche Schönheit gewandelt werden, daß sie uns alle wie Ausnahmen anmuten. Technik ist wirklich Persönlichkeit. Das ist der Grund, warum der Künstler sie nicht zu lehren, der Schüler sie nicht zu lernen und der ästhetische Kritiker sie zu verstehn vermag. Für den großen Dichter gibt es nur eine Musik — die eigene. Für den großen Maler besteht nur eine Art des Malens — jene, die er selbst übt. Der ästhetische Kritiker, und nur er allein, weiß alle Formen und Arten zu würdigen. An ihn geht die Sendung der Kunst.

Ernst: Nun, ich denke, ich bin mit meinen Fragen an dich zu Ende. Jetzt muß ich bekennen —

Gilbert: Ah! sag nur nicht, daß du mit mir übereinstimmst. Wenn mir jemand erklärt, er sei meiner Ansicht, empfind ich: daß ich gewiß im Unrecht bin.

Ernst: Dann will ich lieber verschweigen, ob ich

dir recht gebe oder nicht. Doch möcht ich eine andre Frage an dich richten. Du hast mir deutlich gemacht, die Kritik sei eine schöpferische Kunst. Welches ist ihre Zukunft?

Gilbert: Eben der Kritik ist die ganze Zukunft zu eigen. Das Stoffgebiet, das dem schöpferischen Künstler zugebote steht, wird jeden Tag begrenzter, sowohl der Ausdehnung wie der Mannigfaltigkeit nach. Die Vorsehung und Mr. Walter Besant haben, was klar auf der Oberfläche lag, ausgeschöpft. Soll das produktive Element überhaupt noch Bestand haben, dann kann das nur unter der Voraussetzung geschehn, daß es viel kritischer wird, als dies heutzutage der Fall ist. Die alten Pfade und staubigen Landstraßen sind allzu oft durchgewandert worden. Ihren Zauber haben plumpe Füße totgetreten; sie haben das Neue, Überraschende, das für die Dichtung so wichtig ist, verloren. Wer uns jetzt durch Poesie aufrütteln will, muß uns entweder völlig neue Hintergründe zeigen oder die Menschenseele in ihrem innersten Weben enthüllen. Jenes wurde vorläufig durch Mr. Rudyard Kipling geleistet. Blättert man in seinen „Plain Tales from the Hills“, dann gewinnt man das Gefühl, als sitze man unter einem Palmenbaum und lese in dem durch Blitze der Gemeinheit erhellten Buch des Lebens. Der Farben-

glanz der Bazare blendet unsern Blick. Die müdegehetzten, armseligen Anglo-Inder stehn in reizvollem Gegensatz zu ihrer Umgebung. Eben weil dieser Erzähler des Stils ermangelt, hat seine Schilderung den eigentümlich journalistischen Realismus. Vom literarischen Standpunkt ist Mr. Kipling ein Geist, der seinen Hauch zu Tropfen verdichtet. Vom Standpunkt des Lebens ist er ein Reporter, der die Gemeinheit besser kennt, als sie bisher gekannt wurde. Dickens kennt ihre Kleidung und ihre Komödien. Mr. Kipling kennt ihr Wesen und ihren Ernst. Er ist unter den Künstlern zweiten Rangs der erste; er hat ganz wundervolle Dinge durch Schlüssellöcher erspäht, seine Hintergründe sind wirklich Kunstwerke. Was die zweite Voraussetzung betrifft: wir hatten ja Browning, wir haben Meredith noch immer. Auch wäre auf dem Gebiet psychologischer Durchforschung noch manche Aufgabe zu lösen. Manchmal wird die Meinung laut: unsre Dichtung werde zu krankhaft. Soweit das psychologische Element in Frage kommt, muß man sagen, sie kann nie krankhaft genug werden. Wir haben nur die Oberfläche der Seele berührt, sonst nichts. In einer einzelnen schimmernden Zelle des Gehirns sind Dinge angehäuft, wundervoller und schreckensreicher als selbst jene träumten, die, gleich dem Verfasser von „Le Rouge

et le Noir", sich mühten, die Seele in ihre innersten Schlupfwinkel zu verfolgen, sie zum Geständnis ihrer kostbarsten Sünden zu zwingen. Doch ist die Zahl der unverwerteten Hintergründe begrenzt. Auch ist es nicht unmöglich, daß die weitere Entwicklung der psychologischen Sondierungsmethode eben der schöpferischen Fähigkeit, der sie neues Material herbeischaffen will, verhängnisvoll wird. Ich selbst neige mich der Ansicht zu: dem Schaffen ist das Urteil gesprochen. Es entspringt aus einem allzu primitiven, allzu natürlichen Instinkt. Dem sei nun wie immer, das eine ist gewiß: der Stoffkreis, der den Schaffenden offen steht, wird stets begrenzter, das Gebiet des Kritikers dagegen wächst täglich an Umfang. Der Geist kann immer neue Stellungen, neue Standpunkte einnehmen. Die Pflicht, dem Chaos Gestalt zu geben, wird durch das Fortschreiten der Welt keineswegs geringer. Nie gab es eine Zeit, die der Kritik mehr als die unsre bedurft hätte. Nur durch sie wird sich die Menschheit bewußt, bis zu welchem Punkt sie vorgeschritten ist.

Vor einigen Stunden, mein lieber Ernst, hast du mich um meine Meinung über den Nutzen der Kritik gefragt. Du hättest mich ebensowohl nach dem Nutzen des Denkens fragen können. Die Kritik, so führt Arnold aus, schafft die geistige Atmosphäre des Zeitalters. Die Kritik ist es — ich hoffe,

dies einmal breiter auszuführen —, die aus dem Geist ein feines Werkzeug bildet. Wir sind dazu erzogen worden, das Gedächtnis mit einer Fülle zusammenhangloser Tatsachen zu beschweren, wir haben uns viel Mühe gegeben, das emsig erworbene Wissen weiter zu leiten. Wir lehren die Menschen, sich zu erinnern, wir lehren sie nie, zu wachsen. Wir ließen es uns niemals beifallen, eine subtilere Art des Auffassens und Urteilens in unserm Geiste zu entwickeln. Die Griechen taten dies. Wenn wir mit dem kritischen Intellekt der Griechen in Berührung gelangen, können wir uns dem Bewußtsein nicht verschließen: ist auch unser Stoffgebiet in jeder Richtung weiter und bunter als das ihre geworden, sie allein kannten den Weg kritischer Erklärung. England hat das eine getan: es hat die öffentliche Meinung erfunden und in die Herrschaft eingesetzt. Das ist ein Versuch, die Unwissenheit der Gemeinschaft zu organisieren und zur Würde physischer Macht zu erheben. Weisheit aber blieb dieser Gemeinschaft immer verborgen. Als Denkwerkzeug betrachtet, ist der englische Intellekt ungeschlacht und unentwickelt. Er kann nur auf eine Weise geläutert werden: durch das Wachsen des kritischen Instinkts.

Der kritische Geist ist es allein, dessen gesammelte Kraft die Kultur ermöglicht. Er greift nach der

ermüdenden Menge schöpferischer Werke und pres
aus ihrem Niederschlag eine feinere Essenz. We
könnte sich, ohne sein Formempfinden zu verlieren
durch den ungeheuerlichen Bücherwust durchringen
den die Welt hervorgebracht hat, Bücher, worin da
Denken stammelt oder die Unwissenheit streitet
Der Faden, der uns durch dieses ermüdende Laby
rinth führen soll, liegt in den Händen der Kritik
Ja noch mehr. Dort, wo keine Überlieferung be
steht und geschichtliche Aufzeichnungen verloren ge
gangen sind oder niemals niedergeschrieben wurden
vermag der kritische Geist aus dem geringsten Bruch-
stück der Sprache oder der Kunst die Vergangenheit
mit der nämlichen Sicherheit wieder ins Leben zu
rufen, mit der der Mann der Wissenschaft aus
einem winzigen Knochen oder der bloßen Fußspur
auf einem Felsen die beschwingten Drachen und
Rieseneidechsen, unter deren Tritt einst die Erde
bebte, für uns erstehn läßt und Behemoth aus
seiner Höhle lockt und den Leviathan noch ein-
mal über das sich bäumende Meer schwimmen
heißt. Die prähistorische Geschichte ist dem philologi-
schen und archäologischen Kritiker zu eigen. Ihm ent-
hüllt sich der Ursprung der Dinge. Die bewußten
Überlieferungen eines Zeitalters führen fast immer
irre. Durch die philologische Kritik erfahren wir über
Jahrhunderte, die uns keine Aufzeichnungen be-

wahrten, weit mehr als über jene Zeiten, die uns ihre Schriftrollen hinterließen. Die Kritik leistet uns, was weder Physik noch Metaphysik zu leisten vermögen. Sie kann uns die genaue Geschichte des Denkens in seinem Werdegang zeigen. Sie gibt uns, was die Geschichte nicht zu geben vermag. Sie offenbart uns die Gedanken des Menschen aus der Zeit, eh er das Schreiben lernte. Du hast mich nach dem Einfluß des kritischen Geistes gefragt. Ich glaube, ich habe diese Frage bereits beantwortet. Doch wäre darüber noch das folgende zu bemerken: der kritische Geist macht aus uns Kosmopoliten. Die Manchester-Schule versuchte, den Traum der Menschheitsverbrüderung dadurch zu verwirklichen, daß sie die Vorteile des Friedens für den Handel auseinandersetzte. Sie wollte die wundervolle Welt zu einem allgemeinen Marktplatz für den Käufer und Verkäufer herabwürdigen. Sie wandte sich an die niedrigsten Instinkte und hatte keinen Erfolg. Krieg folgte dem Krieg. Die Glaubenssätze des Kaufmanns hinderten Frankreich und Deutschland nicht, in blutigen Schlachten aneinander zu prallen. In unsern Tagen gibt es eine andre Gruppe von Leuten, die sich an die Empfindsamkeit oder an die seichten Dogmen eines verschwommen, allgemeinen ethischen Systems wenden. Sie haben ihre Friedens-

gesellschaften, die den Gefühlvollen so teuer sind, sie schlagen das unbewaffnete internationale Schiedsgericht vor — ein sehr volkstümlicher Vorschlag im Kreise jener, die niemals Weltgeschichte lasen. Allein die mitfühlende Empfindung wird uns nicht helfen. Sie ist zu veränderlich und allzueng mit der Leidenschaft verknüpft. Ein Kollegium von Schiedsrichtern, das, zur allgemeinen Wohlfahrt der Nation, der Macht, seine Entscheidungen auch zu exequieren, beraubt sein soll, wird kaum großen Nutzen stiften. Nur eins ist noch schlimmer als die Ungerechtigkeit, und das ist: Gerechtigkeit ohne ihr Schwert in der Hand. Recht ohne Macht ist ein Übel.

Nein, die Empfindungen werden uns nicht zu Kosmopoliten machen, so wenig dies der Gewinngier gelang. Nur durch stetes Kultivieren der Gewohnheit, geistige Kritik zu üben, werden wir imstande sein, uns über die Rassenvorurteile zu erheben. Goethe — du wirst wohl meine Bemerkung nicht mißverstehn — war ein Deutscher unter Deutschen. Er liebte sein Vaterland — niemand liebte es mehr. Sein Volk war ihm wert; und er war sein Leiter. Allein, da der eherne Huf Napoleons über die Weingehänge und Kornfelder stampfte, blieben seine Lippen stumm. „Wie kann man Lieder des Hasses schreiben, ohne zu hassen,“

sagte er zu Eckermann, „wie könnte ich, dem bloß Kultur und Barbarei von Bedeutung sind, eine Nation hassen, die zu den kultiviertesten der Erde gehört, der ich einen großen Teil meiner eignen Kultur danke?“ Dieser Ton, den Goethe in der modernen Welt als erster anstimmte, wird, denk ich, der Ausgangspunkt für das Weltbürgertum der Zukunft sein. Der kritische Geist wird die Rassenvorurteile zerstören, indem er immer wieder die Einheit des menschlichen Denkens in der Mannigfaltigkeit der Formen betont. Werden wir zu einem Krieg wider ein anders Volk gereizt, dann sollen wir eingedenk sein: daß wir einen Bestandteil, vielleicht den wichtigsten, unsrer eigenen Kultur zu zerstören suchen. Solange man den Krieg als etwas Verruchtes betrachtet, wird er seinen Zauber behalten. Wird man ihn für etwas Gemeines ansehn, dann wird er seine Popularität verlieren. Der Wandel wird allerdings nur langsam vor sich gehn, man wird sich dessen gar nicht bewußt werden. Man wird nicht sagen: „Wir wollen nicht wider Frankreich Krieg führen, weil seine Prosa vollendet ist.“ Doch um der vollendeten französischen Prosa willen wird man dies Land nicht hassen. Geisteskritik wird Europa weit inniger verbinden, als der Kaufherr oder der Gefühlsschwärmer dies vermochten. Sie wird uns

jenen Frieden bescheren, der dem Verstehn entspringt.

Das ist jedoch keineswegs alles. Die Kritik ist es, die keinen Standpunkt als den endgültigen anerkennt und die es ablehnt, sich durch ein seichtes Schibboleth einer Sekte oder Schule zu binden. Eben dadurch erweckt sie jenen heitern philosophischen Geist, der die Wahrheit um ihrer selbst willen liebt, und darum nicht weniger liebt, weil er ihre Unerreichbarkeit kennt. Wie sehr entbehren wir in England dieses Geistes, und wie sehr bedürfen wir seiner! Der englische Geist lebt in steter Raserei. Der Intellekt der Rasse ist in den gemeinen und stumpfsinnigen Kämpfen der Politiker zweiten oder der Theologen dritten Rangs vergeudet. Einem Mann der Wissenschaft war es vorbehalten, uns das erhabene Beispiel jenes „süßen Vernünftigseins“ zu gewähren, worüber Arnold so klug und ach! mit so wenig Wirkung sprach. Der Verfasser des „Ursprunges der Arten“ besaß ohne Zweifel diesen philosophischen Gleichmut. Betrachtet man Englands Durchschnitts-Kathederhelden und Tribünenredner, dann wird man nur die Verachtung Julians oder Montaignes Gelassenheit empfinden können. Wir werden durch den Fanatiker beherrscht, und sein ärgstes Laster ist Aufrichtigkeit. Was sich dem freien Spiel des Geistes auch nur

näherț, ist bei uns tatsächlich ganz unbekannt. Die Leute erheben ihr Geschrei wider den Sünder, doch ist es nicht der Sünder, sondern der Dummkopf, der uns zur Schande gereicht. Es gibt keine Sünden außer der Dummheit.

Ernst: Ah! Du bist einer, der allem widerspricht.

Gilbert: Der künstlerische Kritiker und der Mystiker, beide widersprechen immer. Gut zu sein — nach den herkömmlichen Begriffen —, das ist offenbar ganz leicht. Dazu bedarf es nur einer gewissen Menge gemeiner Ängstlichkeit, eines gewissen Mangels an phantasievollem Denken und einer gewissen niedrigen Vorliebe für bürgerliche Anständigkeit. Ästhetische Empfindungen stehn höher als ethische. Sie gehören einer geistigen Sphäre an. Die Schönheit eines Dings zu begreifen, das ist der erlesenste Punkt, zu dem wir gelangen können. Selbst der Farbensinn ist für die Entwicklung des Individuums wichtiger als der Sinn für Gut und Böse. Die Ästhetik steht tatsächlich in der Sphäre bewußter Kultur zur Ethik im nämlichen Verhältnis, in dem die künstliche Zuchtwahl in der Sphäre der äußern Welt zur natürlichen Auslese steht. Die Ethik macht unser Dasein wie die natürliche Zuchtwahl möglich. Die Ästhetik macht, wie die künstliche Zuchtwahl, das Dasein lieblich und wundervoll, füllt

es mit neuen Formen, gewährt ihm Fortschrit
Buntheit, Wechsel. Und wenn wir die wahr
Kultur, die wir anstreben, erreichen, dann gelange
wir zu jener Vollkommenheit, von der die Heilige
träumten, zur Vollkommenheit der Erlesenen, dene
das Sündigen unmöglich ist; nicht weil sie etwa
die Entsagung des Asketen üben, sondern weil sie
alles, was sie wünschen, tun können, ohne der
Seele zu schaden, weil sie überhaupt nichts wünschen können, was der Seele schadet. Die Seele
ist ja ein Wesen von solcher Göttlichkeit, daß es
in Elemente einer reichern Erfahrung, einer vornehmern Empfänglichkeit, einer neuen Art des
Denkens solche Handlungen und Leidenschaften umzuformen vermag, die alle bei der gemeinen Seele
gemein, bei der unerzogenen vornehm oder bei
der schmachbedeckten schimpflich wären. Ist dies
gefährlich? Jawohl; es ist gefährlich — alle
Ideen sind es, wie ich dir sagte. Allein, die Nacht
ist müde geworden. Das Licht der Lampe flackert.
Noch muß ich dir eins sagen: Du hast gegen den
Kritizismus eingewendet, er sei unfruchtbar. Das
neunzehnte Jahrhundert bildet in der Geschichte
einen Wendepunkt, und dies ist einfach zwei Männern zu danken: Darwin und Renan. Jener ist
der Kritiker des Buchs der Natur, dieser der Bücher
Gottes gewesen. Das nicht einzusehn, heißt die

Bedeutung einer der wichtigsten Epochen in der Geschichte des Fortschritts der Welt verkennen. Das Schaffen läuft immer hinter dem Zeitalter her. Die Kritik ist es, die uns führt. Der kritische Geist und der Weltgeist sind das nämliche.

Ernst: Doch wer im Besitz dieses Geistes, oder von diesem Geist besessen ist, dieser wird, nehm ich an, nichts tun?

Gilbert: Wie Persephone, von der uns Landor erzählt, die süße, sinnende Persephone, um deren weißen Fuß Asphodill und Amaranth blühn, wird er dasitzen, zufrieden, „in dieser tiefen, regungslosen Ruhe, mit der die Sterblichen Mitleid hegen, woran die Götter sich freuen." Er wird seinen Blick über die Welt breiten und ihr Geheimnis verstehn. Er wird durch die Berührung mit göttlichen Dingen göttlich werden. Sein Leben, und nur das seine, wird vollendet erscheinen.

Ernst: Du hast mir in dieser Nacht manches Seltsame gesagt, Gilbert! Du hast mir gesagt, es sei schwerer, über etwas zu reden, als es zu tun, und es sei das Allerschwierigste auf der Welt, überhaupt nichts zu tun. Du hast mir gesagt, alle Kunst sei unmoralisch und alles Denken gefährlich; die Kritik sei schöpferischer als das Schaffen, und die höchste Kritik sei jene, die im Kunstwerk Dinge entdeckt, die der Künstler selbst nicht hineinlegte. Du hast mir gesagt, eben, weil jemand ein

Werk nicht zu vollführen vermöge, sei er dessen geistiger Richter, der wahre Kritiker sei unaufrichtig, unehrlich und nicht vernünftig. Mein Freund, du bist ein Träumer!

Gilbert: Jawohl, ich bin ein Träumer. Denn ein Träumer ist: wer seinen Weg nur im Mondschein findet. Und seine Strafe ist: ihm dämmert es vor der übrigen Welt.

Ernst: Seine Strafe?

Gilbert: Und seine Belohnung. Doch sieh, es dämmert bereits. Schlag die Vorhänge zurück, öffne die Fenster weit. Wie kühl die Morgenluft weht! Piccadilly liegt uns zu Füßen wie ein weißes, silbernes Band. Herrlicher Purpurduft hängt über dem Park, die Schatten des weißen Hauses sind in Purpur gehüllt. Es ist zu spät, zu schlafen. Komm, gehn wir nach Covent Garden hinab, die Rosen betrachten. Komm! Ich bin des Denkens müde.

Der Verfall des Lügens.

Eine Betrachtung.

Ein Dialog.

Personen: Cyrill und Vivian.

Schauplatz: Die Bücherei eines Landhauses in Nottinghamshire.

Cyrill (kommt von der Terrasse durch die offene Glastüre): Mein lieber Vivian, sperr dich doch nicht den ganzen Tag in die Bibliothek! Es ist ein wundervoll schöner Nachmittag. Die Luft ist köstlich. Auf den Wäldern liegt ein Duft wie der purpurne Hauch auf einer Pflaume. Komm, wir wollen uns ins Gras legen, Zigaretten rauchen und die Natur genießen.

Vivian: Die Natur genießen! Die Fähigkeit hab ich zum Glück völlig verloren. Es heißt zwar allgemein, die Kunst lehre uns, die Natur inniger lieben; sie enthülle uns ihre Geheimnisse und setze uns in den Stand, wenn wir Corot und Constable sorgsam studiert haben, in der Natur Dinge zu sehn, die früher unsrer Beobachtung entgangen waren. Meine eigene Erfahrung ist aber: je mehr wir die Kunst studieren, desto weniger haben wir für die Natur übrig. In Wirklichkeit offenbart uns die Kunst nur die Planlosigkeit der Natur, ihre merkwürdige Plumpheit, ihre ungewöhnliche Eintönigkeit, ihre gänzliche Unvollkommenheit. Die Natur hat freilich gute Vorsätze, aber sie vermag sie, wie Aristoteles einmal sagt, nicht auszuführen. Wenn ich eine Landschaft betrachte, werde ich wider meinen Willen all

ihre Mängel gewahr. Diese Unvollkommenheit der Natur ist gleichwohl für uns ein Glück, da wir sonst überhaupt keine Kunst hätten. Die Kunst ist ein lebhafter Protest, ein tapferer Versuch von unsrer Seite, der Natur die ihr gebührende Stelle anzuweisen. Man redet oft von der unbegrenzten Mannigfaltigkeit in der Natur: das ist aber bloß ein Märchen. In der Natur trifft man diese Mannigfaltigkeit nicht. Sie findet sich nur in der Einbildung, in der Phantasie oder in der herangebildeten Blindheit des Betrachters.

Cyrill: Schön — du brauchst ja nicht die Landschaft zu betrachten. Du kannst im Grase liegen und rauchen und plaudern.

Vivian: Die Natur ist aber so unbequem. Das Gras ist rauh und klumpig und feucht und voll schrecklicher, schwarzer Insekten. Der schlechteste Arbeiter bei Morris schafft dir noch eine bequemere Sitzgelegenheit, als es die gesamte Natur vermag. Die Natur muß sich verkriechen vor den Möbeleinrichtungen „der Straße, die von Oxford ihren Namen trägt“, wie sie der Dichter, den du so liebst, einmal trivial genannt hat. Ich beklage dies keineswegs. Wäre die Natur bequem, dann hätten die Menschen nie die Architektur erfunden, und ich ziehe Häuser der freien Luft vor. In einem Hause fühlen wir uns alle im richtigen Verhältnis. Alles ist uns unterwürfig, für uns und zu unserm Behagen eingerichtet. Selbst der Egoismus, der zu einer richtigen Auffassung der

menschlichen Würde unentbehrlich ist, entspringt durchaus dem Leben innerhalb der vier Pfähle. Außerhalb des Hauses wird man allgemein und unpersönlich. Man verliert seine Individualität. Die Natur ist auch so gleichgültig, so schnippisch. Wenn ich hier im Park spazieren gehe, hab ich immer das Gefühl: ich bin der Natur nicht mehr als das Vieh, das am Abhang weidet, oder die Kletten, die im Graben blühn. Es ist doch klipp und klar: die Natur haßt die Vernunft. Nachdenken ist die ungesundeste Beschäftigung auf der Welt, und die Menschen sterben daran, wie an irgendeiner andern Krankheit. Zum Glück ist das Denken, in England wenigstens, nicht ansteckend. Unsre strotzende Volkskraft verdanken wir ganz und gar unsrer nationalen Beschränktheit. Ich hoffe nur, wir werden dies mächtige historische Bollwerk unsers Glücks noch viele Jahre behaupten; doch fürcht ich, wir beginnen überbildet zu werden; wenigstens macht sich jeder, der nicht die Fähigkeit, etwas zu lernen, besitzt, sogleich ans Lehren — daher stammt wohl unser Enthusiasmus für Erziehung. Inzwischen wär es besser, du kehrtest zu deiner langweiligen, unwohnlichen Natur zurück und ließest mich meine Korrekturbogen durchsehn.

Cyrill: Einen Artikel schreiben! Das klingt nicht sehr konsequent nach allem, was du eben sagtest.

Vivian: Wer bemüht sich um Konsequenz? Der Dummkopf und der Doktrinär, diese langweiligen Leute, die ihre Prinzipien so lang in bittre Hand-

lungen umsetzen, bis sie durch die Wirklichkeit a
absurdum geführt werden. Ich wahrhaftig nich
Wie Emerson schreib ich über die Pforte meine
Bibliothek das Wort: „Laune“. Übrigens enthäl
mein Artikel eine sehr heilsame und wertvolle War
nung. Befolgt man sie, dann könnte eine neu
Renaissance der Kunst entstehn.

Cyrill: Welches ist das Thema?

Vivian: Ich will meinen Artikel „Der Verfall des Lügens: Ein Protest“ betiteln.

Cyrill: Des Lügens! Ich möchte meinen, unsre Politiker haben diese Gewohnheit beibehalten.

Vivian: Ich versichere dir, dies ist keineswegs der Fall. Die Politiker gelangen nie über das Niveau der Verdrehung, sie lassen sich überdies noch dazu herab, zu beweisen, zu diskutieren, zu disputieren. Wie sehr unterscheidet sich von ihnen das Temperament des echten Lügners mit seinen freimütigen, furchtlosen Erzählungen, seiner herrlichen Verantwortungslosigkeit, seinem gesunden, natürl[illegible] Geringschätzen der Beweise irgendwelcher [illegible]as ist übrigens eine erlesene Lüge? Jede Be[illegible]ung, die in sich selbst den Beweis trägt. Wer so wenig Einbildungskraft besitzt, daß er eine Lüge erst besonders beweisen muß, könnte lieber sogleich die Wahrheit sagen. Nein, die Politiker helfen uns nicht. Einiges mag vielleicht zugunsten des Advokatenstandes angeführt werden. Auf seine Mitglieder fiel der Mantel der Sophisten. Ihre erkünstelte Leidenschaft, ihre unechte Rhetorik sind

entzückend. Sie bringen es zuwege, die schlechtere Sache als die bessere erscheinen zu lassen, als kämen sie eben aus der Schule des Leontiners; sie sollen sogar von widerstrebenden Geschworenen-Bänken Freisprüche für ihre Klienten selbst dann erwirkt haben, wenn ihre Unschuld, wie dies manchmal der Fall ist, klar und zweifellos zutage lag. Aber die Advokaten sind durch das Prosaische in Schranken gehalten, sie schämen sich sogar nicht, an Präzedenzfälle zu erinnern. Trotz ihrer Bemühungen gelangt die Wahrheit ans Licht. Selbst die Zeitungen sind entartet. Man mag ihnen jetzt völlig vertrauen. Man fühlt es, wenn man sich durch ihre Spalten durchwindet. Nur das Unlesenswerte ereignet sich. Ich fürchte, zugunsten des Advokaten oder des Journalisten wird sich nicht viel anführen lassen. Das, wofür ich eintrete, ist übrigens: die Lüge in der Kunst. Soll ich dir vorlesen, was ich geschrieben habe? Es könnte dir sehr nützlich sein.

Cyrill: Sehr gern, doch gib mir eine Zigarette. Ich danke. Nebenbei, welcher Zeitschrift hast du diesen Artikel zugedacht?

Vivian: Der „Retrospective Review.“ Ich glaube, ich habe dir gesagt, die Erlesenen haben sie wieder ins Leben gerufen.

Cyrill: Was verstehst du unter den „Erlesenen“?

Vivian: Selbstverständlich die „Tired Hedonists“. Das ist der Name eines Klubs, dem ich angehöre. Wir pflegen bei unsern Zusammenkünften erblichene

10*

Rosen in den Knopflöchern zu tragen, wir haben eine Art Kultus für Domitian eingerichtet. Ich fürchte, du bist für diesen Klub nicht wählbar. Du liebst zu sehr die einfachen Vergnügungen.

Cyrill: Ich würde vermutlich wegen meiner Lebensfreude abgewiesen werden?

Vivian: Vermutlich. Außerdem bist du ein bißchen zu alt. Wir nehmen niemand auf, der das herkömmliche Alter besitzt.

Cyrill: Ich glaube, daß ihr einander ziemlich anödet.

Vivian: Ziemlich. Das ist eins der Ziele des Klubs. Jetzt werd ich dir aber, wenn du mir versprichst, mich nicht zu oft zu unterbrechen, meinen Artikel vorlesen.

Cyrill: Ich werde genau aufmerken.

Vivian (liest mit sehr klarer, wohllautender Stimme): „Der Verfall des Lügens: Ein Protest. — Eine der Hauptursachen, die man für die erstaunliche Trivialität eines großen Teiles der Literatur unsrer Tage anzuführen vermag, ist zweifellos der Verfall des Lügens als einer Kunst, einer Wissenschaft und eines geselligen Vergnügens. Die antiken Geschichtsschreiber boten uns wundervolle Dichtungen als Tatsachen dar; die modernen Erzähler langweilen uns mit Tatsachen, die sie als Dichtungen ausgeben. Das Blaubuch wird immer mehr zum Vorbild für die Art und Weise des modernen Erzählers. Dieser hat sein langweiliges „document humain“, seinen elenden kleinen „coin

de la création", in den er mit seinem Mikroskop späht. Man trifft ihn in der Librairie Nationale oder im Britischen Museum, dort liest er schamlos sein Material zusammen. Er hat nicht einmal den Mut, die Gedanken der andern zu denken, er wendet sich mit allem direkt ans Leben; endlich kommt er zwischen Enzyklopädien und persönlicher Erfahrung nieder; er hat seine Figuren dem Kreis der Familie oder der Waschfrauen, die jede Woche zur Stelle sind, entlehnt; er hat eine Menge nützlichen Wissens aufgespeichert, von dem er sich niemals, selbst in seinen gedankenvollsten Augenblicken nicht, völlig zu befreien vermag.

„Der Verlust, den unsre gesamte Literatur durch dieses falsche Ideal unsrer Zeit erlitten hat, kann gar nicht hoch genug eingeschätzt werden. Die Leute sprechen ganz leichthin von dem ‚geborenen Lügner', wie man von dem ‚geborenen Dichter' spricht. Aber man irrt in beiden Fällen. Das Lügen und das Dichten sind Künste — Künste, wie Plato sagte, die miteinander in einem gewissen Zusammenhange stehn —, die das sorgsamste Studium, die uninteressierteste Hingabe erfordern. Beide haben in der Tat ihre ganz besondere Technik, wie die materiellern Künste, die Malerei und die Bildhauerkunst, ihre subtilen Geheimnisse der Form und Farbe, ihre Handwerksheimlichkeiten, ihre wohlüberlegten, wohldurchdachten künstlerischen Methoden. Wie man den Dichter an der ihm eigenen zarten Musik erkennt, so kann man den Lügner an

seiner Rhythmenfülle erkennen; bei keinem von beiden entscheidet allein die zufällige Eingebung des Augenblicks. Hier wie überall muß der Reife Übung vorhergehn. Allein, während heutzutage die Kunst, Verse zu schreiben, eine viel zu alltägliche ward, zu der, wenn irgend möglich, die Lust benommen werden sollte, ist die Kunst des Lügens allmählich von ihrer Höhe herab in Verruf geraten. Mancher junge Mann tritt ins Leben mit einer natürlichen Gabe der Übertreibung. Würde diese Gabe in entsprechender und erfreulicher Umgebung gepflegt oder durch Nachahmung der besten Muster gefördert, dann könnte etwas wirklich Großes und Wundervolles daraus entstehn. In der Regel aber erreicht ein solcher nichts. Er verfällt entweder dem leichtfertigen Hang zur Genauigkeit —"

Cyrill: Aber lieber Freund!

Vivian: Bitte, unterbrich mich nicht inmitten des Satzes. „Er verfällt entweder dem leichtfertigen Hang zur Genauigkeit, oder er beginnt, die Gesellschaft der zu Jahren Gekommenen und Wohlinformierten aufzusuchen. Beides wird für seine Einbildungskraft verhängnisvoll, wie es für jeden verhängnisvoll wäre; so entwickelt er in kurzer Zeit eine krankhafte Neigung, die Wahrheit zu sagen, er untersucht alles, was in seiner Gegenwart gesagt wird, auf die Wahrheit, er trägt kein Bedenken, jenen zu widersprechen, die um vieles jünger sind als er selbst, und er endet oft damit, daß er Romane schreibt, die so lebenswahr sind, daß niemand

an ihre Wahrscheinlichkeit zu glauben vermag. Dies ist kein vereinzelt herausgegriffener Fall. Es ist einfach ein Beispiel aus vielen; und wenn nichts unternommen wird, die heute gang und gäbe ungeheuerliche Anbetung der Tatsachen auszurotten oder wenigstens einzuschränken, so wird die Kunst unfruchtbar werden, die Schönheit wird aus unserm Lande schwinden.

„Selbst Mr. Robert Louis Stevenson, dieser entzückende Meister zarter und schwärmerischer Prosa, ist durch dieses moderne Laster — ich finde keinen andern Ausdruck dafür — befleckt. Man kann wirklich eine Geschichte dadurch um ihre Wahrscheinlichkeit bringen, daß man versucht, sie allzu lebenswahr erscheinen zu lassen; „The Black Arrow" ist unkünstlerisch genug, sich nicht eines einzigen Anachronismus rühmen zu können, während die Transformation des Dr. Jekyll sich verhängnisvoll ähnlich einem Experiment aus dem Lancet liest. Was Mr. Rider Haggard betrifft, der das Zeug zu einem ganz prachtvollen Lügner besitzt oder wenigstens einmal besaß: er fürchtet jetzt so sehr, der Genialität bezichtigt zu werden, daß er es für notwendig hält, eine persönliche Erinnerung zu erfinden, wenn er uns irgend etwas Wunderbares berichtet, und in einer Fußnote auf diese Erinnerung, als auf eine Art feiger Bestätigung, zu verweisen. Auch unsre andern Erzähler sind nicht viel besser. Mr. Henry James dichtet wie unter dem Zwang peinvoller Pflicht und vergeudet für geringe

Motive und winzige ‚Gesichtspunkte‘ seinen saubern literarischen Stil, seine glücklichen Redewendungen, seine hurtige und beißende Satire. Mr. Hall Caine hat, das ist wahr, einen Zug ins Grandiose, doch überschreit er sich in solchen Momenten. Er ist so laut, daß man nicht zu hören vermag, was er spricht. Mr. James Payn versteht sich auf die Kunst, Dinge zu verhüllen, die des Enthüllens nicht wert sind. Er jagt mit der Begeisterung eines kurzsichtigen Detektivs hinter dem weithin Sichtbaren einher. Je weiter man in die Lektüre seiner Bücher dringt, desto unerträglicher wird allmählich die ängstliche Haltung des Verfassers. Die Rosse des Phaetons des Mr. William Black fliegen nicht der Sonne zu. Sie erschrecken nur den Abendhimmel so sehr, daß er die grelle Tönung eines Farbendrucks annimmt. Wenn sie nahn, flüchten die Bauern sogleich und nehmen ihre Zuflucht zu Dialektwendungen. Mr. Oliphant schwätzt angenehm über Pfarrer, Tennispartien, Häuslichkeit und ähnlich langweilige Dinge. Mr. Marion Crawford hat sich am Altare der Heimatkunst geopfert. Er gleicht jener Dame in der französischen Komödie, die unausgesetzt vom „beau ciel d'Ilalie“ faselt. Überdies ist er jetzt der übeln Gewohnheit verfallen, Platitüden über Moral von sich zu geben. Er erzählt uns immer, gut sein bedeute, gut sein, böse sein bedeute, böse sein. Manchmal wirkt er fast erbaulich. ‚Robert Elsmere‘ ist selbstverständlich ein Meisterwerk —

des „genre ennuyeux“ der einzigen literarischen Gattung, an der die Engländer wirklichen Gefallen zu finden scheinen. Ein junger nachdenklicher Freund aus unserm Kreis sagte uns, dieser Roman erinnere ihn an die Art von Gesprächen, die man im Hause einer ernsthaften Nonkonformistenfamilie beim Nachmittagstee führt, und wir halten dies für sehr wohl möglich. In der Tat, ein solches Buch konnte nur in England hervorgebracht werden. In England finden abgestorbene Gedanken eine Heimstätte. Was die breite, täglich anwachsende Schule jener Romanschriftsteller betrifft, denen die Sonne stets im East-End aufgeht, so kann über sie nur das eine gesagt werden: sie finden das Leben in roher Gestalt vor und überliefern es uns in roher Gestalt.

„In Frankreich, das freilich ein so langweiliges Produkt wie ‚Robert Elsmere‘ nicht hervorbrachte, stehn die Dinge nicht viel besser. M. Guy de Maupassant mit seiner scharfen, ätzenden Ironie und seinem herb-lebhaften Stil entkleidet das Leben seiner letzten armseligen Lumpen, mit denen es noch bedeckt war; er zeigt es uns voll von Geschwüren und eiternden Wunden. Er schreibt düstere kleine Tragödien, in denen jede Gestalt lächerlich erscheint; er bietet uns bittere Komödien dar, bei denen man vor Tränen nicht zu lachen vermag. E. Zola hat, getreu dem von ihm in einer seiner programmatischen Schriften niedergelegten stolzen Grundsatz, „L'homme de génie n'a jamais d'esprit“

sich bemüht, zu beweisen, daß er zwar kein Ge[illegible]
dafür aber die Fähigkeit, Langweile zu verbrei[illegible]
besitzt — und wie sehr gelang ihm dieser Beweis! [illegible]
ist nicht ohne Kraft. In der Tat, manchmal e[illegible]
halten seine Schriften, z. B. ‚Germinal', beinahe [illegible]
episches Element. Aber sein Werk ist verfe[illegible]
vom Beginn bis zum Schluß, nicht vom mora[illegible]
schen, sondern vom künstlerischen Gesichtspunk[illegible]
Von irgendwelchem moralischem Standpunkt [illegible]
es ganz gewiß, was es sein sollte. D[illegible]
Verfasser ist völlig lebenswahr, er beschreibt d[illegible]
Dinge genau, wie sie vor sich gegangen sin[illegible]
Kann ein Moralist mehr verlangen? Wir teile[illegible]
keineswegs die moralische Entrüstung unsre[illegible]
Zeit gegen E. Zola. Diese Entrüstung is[illegible]
nichts anders als die Erbitterung des ent-
larvten Tartüffe. Aber was kann vom Stand-
punkt der Kunst zugunsten des Verfassers von
„L'Assommoir", „Nana" und „Pot-Bouille" ge-
sagt werden? Nichts. Mr. Ruskin hat einmal
von den Charakteren in den Romanen Georg Eliots
behauptet, sie glichen dem Kehricht eines Penton-
viller Omnibus, aber die Charaktere bei E. Zola
sind noch weit unerfreulicher. Ihre Laster und ihre
Tugenden langweilen uns gleicherweise. Die Auf-
zeichnung ihrer Lebensschicksale ist ganz ohne Inter-
esse. Wer empfindet Teilnahme für ihr Schicksal?
Von der Literatur verlangen wir Erlesenheit, Charme,
Schönheit, Macht der Erfindung. Wir wollen uns
nicht durch die Schilderung des Treibens in den

untern Volksschichten anöden und anekeln lassen. A. Daudet steht auf höherer Stufe. Er hat Witz, einen hellen Ton, einen kurzweiligen Stil. Doch hat er jüngst literarischen Selbstmord verübt. Niemand kann sich mehr für Delobelle mit seinem ‚Il faut lutter pour l'art', oder für Valmajour mit seinem ewigen Wiederholen des Nachtigallen-Refrains oder für den Poeten in „Jack“ mit seinen „mots cruels“ interessieren, seit wir aus den „Vingt Ans de ma Vie littéraire“ erfuhren daß diese Gestalten direkt aus dem Leben geschöpft wurden. Für uns haben sie dadurch ihre ganze Lebenskraft, die wenigen anziehenden Eigenschaften verloren, die sie besaßen. Nur solche Gestalten sind wirklich, die niemals gelebt haben; besitzt ein Romanschriftsteller so wenig Geschmack, daß er seine Figuren dem Leben entnimmt, dann sollte er sich wenigstens den Schein geben, als wären sie erfunden, er sollte sie nicht rühmen, sie seien dem Leben nachgebildet. Ein Charakter in einem Roman wird nicht durch die Existenz gleichgearteter Personen im Leben gerechtfertigt, sondern durch die Persönlichkeit des Dichters. Sonst ist der Roman kein Kunstwerk. Was M. Paul Bourget belangt, den Meister des „roman psychiologique“, so ist von ihm zu sagen: er nimmt irrtümlicherweise an, die Männer und Frauen unsrer modernen Gesellschaft könnten bis ins Endlose, eine unendliche Anzahl von Kapiteln hindurch, analysiert werden. An den Menschen der guten Gesellschaft

— und M. Bourget verläßt das Faubourg St. Ger-
main nur, um London zu besuchen — interessier[t]
in der Tat nur die Maske, die jeder trägt, nich[t]
die Wirklichkeit, die hinter der Maske verborge[n]
liegt. Das Bekenntnis ist demütigend, doch müsse[n]
wir bekennen: wir sind alle aus demselben Stof[f]
gemacht. Falstaff hat manches von Hamlet, un[d]
Hamlet hat nicht wenig von Falstaff. Der fett[e]
Ritter hat seine melancholischen Stimmungen, de[r]
junge Prinz wird manchmal von derb-humoristische[r]
Laune angewandelt. Wir unterscheiden uns von-
einander nur durch Unwesentliches: durch die Tracht,
Manieren, durch den Tonfall der Stimme, durch reli-
giöse Anschauungen, persönliches Auftreten, Ge-
wohnheiten und dergleichen. Je mehr man die Men-
schen analysiert, desto mehr sieht man jede Ver-
anlassung, sie zu analysieren, verschwinden. Früher
oder später trifft man auf das schreckliche, welt-
umfassende Ungetüm, menschliche Natur genannt.
In der Tat, wer unter armen [illegible] hat,
weiß nur zu gut: das Wort von der [illegible]
der Menschen ist nicht einem Dichterhirn [illegible]
gen, es ist eine deprimierende, erniedrigende Wahr-
heit; ein Schriftsteller, der sich um die Ana-
lyse der obern Klassen bemüht, könnte ebensogut zu
gleicher Zeit über Zündhölzchenverkäuferinnen und
Hökerinnen schreiben.“ Ich will mich aber, mein
lieber Cyrill, gerade mit diesen Dingen nicht länger
aufhalten. Ich gebe ganz gern zu, daß moderne
Romane manche Vorzüge besitzen. [illegible] behaupte

nur, daß sie, als Ganzes betrachtet, ganz ungenießbar sind.

Cyril: Diese Abschätzung ist gewiß sehr gewichtig, doch kann ich gleichwohl die Bemerkung nicht unterdrücken: du gehst in deinen kritischen Bemerkungen ein bißchen zu weit. Ich liebe „The Deemster", „The Daughter of Heth", „Le Disciple" und „Mr. Isaacs" sehr, und „Robert Elsmere" liebe ich geradezu. Allerdings betrachte ich diesen Roman keineswegs als ernsthaftes Werk. Es scheint mir als Darstellung der Probleme, die ernste Christen herausfordern, ebenso lächerlich wie veraltet. Es ist einfach Arnolds „Literature and Dogma", die Literatur beiseite gelassen. Es steht so weit hinter dem Zeitalter zurück wie Paleys „Evidences" oder Colensos Methode der biblischen Exegese. Der unglückliche Held, der eine Morgendämmerung, die längst aufging, feierlich ankündigt und ihre wahre Bedeutung so sehr verkennt, daß er vorschlägt, die alte Art der Geschäftsführung gewissermaßen unter einer neuen Firmabezeichnung fortzuführen: dieser Held spielt eine keineswegs ergreifende Rolle. Doch enthält das Buch einige kluge Karikaturen und eine Menge entzückender Zitate, und Greens Philosophie versüßt die manchmal recht bittere Pille der Dichtung dieses Autors auf höchst erfreuliche Weise. Ich kann auch mein Erstaunen darüber nicht unterdrücken, daß du über zwei Erzähler, die du immer liest, über Balzac und George Meredith, kein Wort

gesprochen hast. Diese beiden sind doch wohl Realisten, nicht wahr?

Vivian: Ah! Meredith! Wer kann sein Wesen beschreiben? Sein Stil ist Chaos, durch blitzartige Lichter erhellt. Als Schriftsteller hat er alles zu meistern gewußt, außer der Sprache: als Erzähler vermag er alles, außer das Erzählen: als Künstler ist er alles, nur nicht deutlich. Bei Shakespeare spricht jemand — ich glaube Probstein — über einen merkwürdigen Menschen, der immer seine Schienbeine über dem eigenen Witz zerbricht — ich meine, man könnte diesen Vergleich zur Grundlage einer Kritik der Methode Merediths nehmen. Allein, er sei was immer: einen Realisten darf man ihn gewiß nicht nennen. Ich möchte lieber sagen, er ist ein Kind des Realismus, das mit seinem Vater in keineswegs guter Beziehung steht. Aus freier Wahl ward er Romantiker. Er hat sich geweigert, das Knie vor Baal zu beugen. Übrigens würde, selbst wenn sich dieses Mannes Feinsinn nicht gegen die geräuschvolle Diktatur des Realismus empört hätte, sein Stil an sich ausgereicht haben, das Leben in respektvoller Entfernung zu halten. Durch diesen Stil hat er um seinen Garten eine Hecke voll von Dornen, rot von wundervollen Rosen, gezogen. Was Balzac betrifft: er war eine äußerst bemerkenswerte Verbindung künstlerischen Temperamentes mit wissenschaftlichem Geist. Diesen hat er den Schülern hinterlassen: das künstlerische Temperament blieb auf ihn beschränkt. Der Ab-

stand zwischen einem Buch wie E. Zolas „L'Assommoir“ und Balzacs „Illusions Perdues“ ist nicht geringer als der Abstand zwischen unerfinderischem Realismus und erfinderischer Wirklichkeit. „Alle Charaktere Balzacs,“ bemerkte Baudelaire, „sind mit derselben Lebensglut begabt, die ihn selbst beseelte. Alle seine Dichtungen leuchten in tiefen Farben wie Träume. Jede seiner Figuren ist ein Kämpfer, von straffer Willenskraft strotzend. Selbst seine Küchenjungen haben Genie.“ Stete Beschäftigung mit M. Balzac läßt unsre lebenden Freunde zu Schatten, unsre Bekannten zu Schatten von Schatten verblassen. Seine Gestalten leben in einer Art glühend feuerfarbener Atmosphäre. Sie beherrschen uns und bieten dem Zweifel Trotz. Der Tod des Lucien de Rubempré ist für mich eine der herbsten Tragödien, die mir in meinem Leben begegneten. Von diesem Kummer hab ich mich nie völlig zu befreien vermocht. Er sucht mich in den freudigsten Augenblicken heim. Ich muß, wenn ich lache, plötzlich daran denken. Aber Balzac ist nicht mehr Realist, als es etwa Holbein gewesen. Er schuf Leben, doch ahmt er es keineswegs nach. Allein, ich gebe zu: er maß der Modernität der Form viel zu viel Bedeutung bei, darum wird keins seiner Bücher als Meisterwerk der Kunst neben „Salammbô“ oder „Esmond“ oder „The Cloister and the Hearth“ oder dem „Vicomte de Bragelonne“ einen Vergleich bestehn können.

Cyrill: Du bist also ein Feind der Modernität der Form!

Vivian: Allerdings. Wir müssen da einen ungebührlich hohen Preis für ein sehr geringes Ergebnis bezahlen. Absolute Modernität der Form macht immer irgendwie gemein, und dies notwendigerweise. Das Publikum glaubt immer, die Kunst müsse sich für unser alltägliches Leben interessieren und es zum Gegenstand der Darstellung machen, weil es sich selbst dafür interessiert. Aber die Tatsache allein, daß sich das Publikum für diese Dinge interessiert, läßt sie zur Kunstbehandlung völlig untauglich erscheinen. Jemand hat einmal gesagt: herrlich ist nur, was uns nicht berührt. Solang uns ein Ding Nutzen gewährt oder zu den Lebensnotwendigkeiten zählt, oder uns irgendwie bewegt, es erwecke uns Leid oder Freude, oder rufe unser Mitgefühl in lebhafter Weise wach, oder bilde einen lebendigen Teil der Umgebung, in der wir leben — solange liegt es außerhalb der eigentlichen Sphäre der Kunst. Der Stoff an und für sich sollte uns mehr oder weniger gleichgültig sein. Wir sollten hier keine Vorliebe, keine Vorurteile, keinerlei parteiisches Fühlen besitzen. Eben weil Hekuba uns nichts bedeutet, sind ihre Kümmernisse ein so wundervolles Tragödienmotiv. Ich kenne in der ganzen Literaturgeschichte nichts Betriebsameres als die künstlerische Laufbahn des Charles Reade. Er verfaßte ein wundervolles Buch, „The Cloister and the Hearth“, ein Buch, das so hoch über „Romola“

steht, wie „Romola“ über „Daniel Deronda“; und doch hat er den Rest seines Lebens mit tollen Versuchen, modern zu sein, vergeudet; er lenkte die öffentliche Aufmerksamkeit auf die Zustände unsrer Gefängnisse und die Leitung unsrer Privatirrenhäuser. Schon Charles Dickens hat dadurch mit Recht verstimmt, daß er unsre Teilnahme für die Opfer der Anwendung des Armengesetzes zu erwecken suchte. Aber ein Mann wie Charles Reade, ein Künstler, ein Gelehrter, einer, der mit wahrhafter Empfindung für Schönheit begabt war — daß ein Mann wie Charles Reade gegen die Mißstände von heute wütete und wie ein gemeiner Verfasser von Pamphleten, wie ein Journalist, der auf Sensationsnachrichten ausgeht, tobte: das ist eine Erscheinung, über die alle Engel weinen könnten. Glaube mir, mein lieber Cyrill, Modernität der Form und Modernität des Gegenstandes sind völlig und zur Gänze ein Übel. Wir haben die Alltagslivree unsers Zeitalters mit dem Gewande der Musen verwechselt. Wir verbringen unsre Tage in schmutzigen Straßen, in häßlichen Vororten unsrer gräßlichen Großstädte, während wir auf den Hügeln mit Apollo wandeln sollten. Wir sind sicherlich ein verkommenes Geschlecht; wir haben unsre Erstgeburt für ein Gericht von Tatsachen verkauft.

Cyrill: Gewiß, in dem, was du sagst, liegt etwas Wahres. Mag die Lektüre eines ganz modernen

Romans uns noch so viel Unterhaltung bieten — lesen wir ihn ein zweitesmal, so empfinden wir nur selten künstlerische Befriedigung. Das aber ist vielleicht der beste Prüfstein, ob ein Buch zur Literatur gehört oder nicht. Kann man ein Buch nicht wieder und wieder zu seiner Freude lesen, dann hat es keinen Sinn, es überhaupt zu lesen. Wie stellst du dich aber zu der Frage der Rückkehr zum Leben und zur Natur? Dies ist ja das Wunderheilmittel, das man uns immer empfiehlt.

Vivian: Ich werde dir vorlesen, was ich zu dieser Frage bemerke. Die betreffende Stelle folgt zwar in meinem Artikel später, aber ich kann sie dir ebensogut gleich zitieren:

„Der allgemeine Ruf unsrer Zeit zielt dahin: ‚Kehren wir zur Natur und zum Leben zurück, diese Mächte werden unsre Kunst zur Wiedergeburt führen, sie werden rotes Blut durch ihre Adern leiten; sie werden ihren Schritt beflügelt machen, ihrer Hand Kraft verleihn!' Aber fürwahr! Unsre angenehmen und wohlgemeinten Bestrebungen gehn völlig irre. Die Natur bleibt immer hinter dem Zeitalter zurück. Und was das Leben betrifft: dieses ist eine die Kunst zersetzende Säure, es ist der Feind, dessen Geschoß den Tempel der Kunst zerstört."

Cyrill: Was meinst du mit der Bemerkung: die Natur bleibe immer hinter dem Zeitalter zurück?

Vivian: Ich habe mich vielleicht nicht ganz deutlich ausgedrückt. Ich meine: sehn wir in der

Natur den natürlichen, einfachen, der Kultur, die ihrer selbst bewußt ist, entgegengesetzten Instinkt, — dann ist alles, was unter diesem Instinkteinfluß hervorgebracht wird, stets altmodisch, veraltet und unzeitgemäß. Eine Berührung der Natur mag die Verwandtschaft der ganzen Welt hervorrufen, aber mehrere Berührungen zerstören jedes Kunstwerk. Betrachten wir dagegen die Natur als Zusammenfassung aller Phänomene, die dem Menschen außerhalb seines Ichs begegnen, dann entdeckt man in ihr nichts anders, als was man selbst in sie hineinträgt. Sie hat keine ihr besonders vorbehaltene suggestive Wirkung. Wordsworth suchte die Seen auf, aber er hat es niemals vermocht, die Seen zu besingen. Er fand in den Felsen nur die Predigten, die er selbst dort bereits verborgen hatte. Moralpredigend reiste er durchs Land. Doch seine wertvollen Werke schuf Wordsworth, nachdem er wieder heimgelangt war — nicht zur Natur, sondern zur Poesie. Der Poesie verdankt er „Laodamia“ und die köstlichen Sonette und die „Great Ode“, wie sie nun dasteht. Die Natur hat ihm „Martha Ray“ und „Peter Bell“ und die Anrede an den Spaten des Mr. Wilkinson gegeben.

Cyrill: Ich glaube, über diese Anschauung ließe sich streiten. Ich möchte mich lieber der Ansicht zuneigen, daß wir von „einem Wald im Frühling die Inspiration erhalten“. Freilich, der künstlerische Erfolg eines solchen Antriebs ist ganz von der Beschaffenheit des empfangenden Tempera-

11*

ments bedingt: die Rückkehr zur Natur würde also einfach die Entwicklung zur großen Persönlichkeit bedeuten. Ich glaube, damit stimmst du überein. Doch fahre, wie dem auch sei, in deinem Artikel fort.

Vivian (lesend): „In ihren Anfängen hat die Kunst nur ein Ziel: sie will bloß in ganz abstrakter Weise schmücken, sie will uns nichts geben als ergötzende Spiele der Phantasie, nur das Wesenlose, Unwirkliche lockt sie. Dies ist das erste Stadium. Dann wird das Leben durch dieses neue Wunder bezaubert; es fleht um Aufnahme in den Zauberkreis. Die Kunst betrachtet das Leben bloß als ein Stück ihres Rohmaterials, sie gestaltet es um, gießt es in neue Formen. Die Kunst ist für alles Tatsächliche ganz unempfindlich. Sie empfindet, fabuliert, träumt und stellt zwischen sich und der Wirklichkeit die undurchdringliche Schranke wundervoller Stilisierung, dekorativer oder idealer Behandlung. Das dritte Stadium ist: das Leben gewinnt die Oberhand und scheucht die Kunst in die Wildnis. Das ist das Stadium wirklicher Dekadenz, und daran leiden wir zu dieser Stunde.

„Nimm zum Beispiel das englische Drama. Zuerst befand sich die dramatische Kunst in den Händen der Mönche und war abstrakt, ausschmückend, mythologisch. Dann wußte sie listigerweise das Leben in ihren Dienst zu ziehn und einige äußerliche Lebensformen zu benützen: so brachte sie ein völlig neues Geschlecht von Wesen hervor, deren Qualen schrecklicher waren als alle Qualen, die der Mensch

bisher gefühlt hatte, deren Jubel mächtiger klang, als der Jubel der Liebenden, ein Geschlecht, dem das leidenschaftliche Feuer der Titanen und die Ruhe der Götter zu eigen w[illegible] [illegible]n Geschlecht, begabt mit übermenschlicher Größe, [illegible]amen Lastern, seltsamen Tugenden. Und ihm verlieh die Kunst eine Sprache, verschieden von der des Alltags, voll herrlich widerhallender Musik und süßer Rhythmen, prächtig, in feierlichen Kadenzen einherschreitend, anmutig durch den phantastischen Reim, von wundervollen Worten, wie von Edelsteinen glitzernd, reich prangend in der Erhabenheit des Ausdrucks. Die Kunst gab ihren Kindern ein wunderliches Gewand; sie gab ihnen Masken, auf ihr Geheiß stieg die Antike aus ihrer marmornen Gruft. Ein neuer Cäsar wandelte stolzen Schrittes durch die Straßen des wiedererstandenen Rom, mit purpurnem Segel, mit Flöten geleitetem Ruder fuhr eine neue Kleopatra über den Fluß dem Antiochus entgegen. Alte Mythen und Legenden und Träume nahmen Gestalt und Wesen an. Die Geschichte wurde völlig wiedergeschrieben, und es gab nicht einen Dramatiker jener Zeit, der nicht erkannt hätte: Ziel der Kunst ist nicht einfache Wahrheit, sondern verwickelte Schönheit. Darin hatte man vollständig recht. Die Kunst selbst ist nichts als eine Art Übertreibung; und das Auslesen, recht eigentlich die Seele der Kunst, ist nichts als eine Art gesteigerter Emphase.

„Aber das Leben zertrümmerte bald diese Voll-

kommenheit der Form. Selbst bei Shakespeare finden wir schon den Anfang vom Ende. Es wird im allmählichen Abbrechen des Blankverses in seinen spätern Stücken, im Vorwalten der Prosa, in der übertriebenen Betonung des Charakterisierens sichtbar. Jene Stellen bei Shakespeare — und es gibt deren viele —, die im Ausdruck roh, gemein, übertrieben, phantastisch, sogar obszön erscheinen, haben alle ihren Ursprung im Leben, das nach einem Echo der eigenen Stimme rief und die Veredelung durch die Herrlichkeit jenes Stils verschmähte, durch den allein das Leben zum Ausdrucke gelangen sollte. Shakespeare ist wohl keineswegs ein fleckenloser Künstler. Er ist zu sehr ins wirkliche Leben verliebt und entlehnt ihm dessen natürlichen Ausdruck. Er vergißt, daß die Kunst sich völlig preisgibt, wenn sie sich der Phantasie als ihres Hilfsmittels entäußert. Goethe sagt irgendwo: ‚In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister', — die Selbstbeschränkung aber, die wesentliche Voraussetzung jeder Kunst, liegt im Stil. Doch brauchen wir uns nicht länger mit dem Realismus Shakespeares zu beschäftigen. Der ‚Sturm' ist die vollendetste Palinodie. Wir wollten nur eins ausführen: daß das herrliche Werk der Künstler aus der Zeit Elisabeths und Jakobs schon in sich den Keim des Verfalls trug. Wenn auch dieses Werk einen Teil seiner Kraft aus dem Verwenden des Lebens als Rohmaterials zog, so rührt seine ganze Schwäche nur davon her, daß es das ‚Leben'

als künstlerische Form verwendet hat. Als unvermeidliches Ergebnis dieses Ersatzes des schöpferischen Prinzips durch das nachahmende, dieses Aufgebens des Phantasieelements haben wir das moderne englische Melodram gewonnen. Die Gestalten dieser Stücke sprechen auch auf der Bühne die Sprache des Alltags; diese Stücke enthalten weder beschwingte Stimmungen, noch sind die Charaktere beschwingt; sie sind unmittelbar aus dem Leben geschöpft und geben seine Plattheit bis ins kleinste Detail wieder; sie stellen den Gang, die Manier, die Tracht, den Tonfall der Sprache des Volkes wirklich dar; diese Gestalten können, ohne Aufmerksamkeit zu erregen, in der dritten Klasse einer Eisenbahn fahren. Und wie langweilig sind diese Komödien bei alledem! Sie üben nicht einmal die Wirkung, daß sie in uns das Gefühl der Lebenswirklichkeit wecken, das sie anstreben und das allein ihre Richtung begründet. Als Methode ist der Realismus ganz und gar ein Irrtum.

„Was sich für das Drama und für den Roman als richtig erwies, gilt nicht minder für die sogenannten dekorativen Künste. Die ganze Geschichte dieser Künste in Europa ist nichts anders als die Erinnerung des zwischen dem Orientalismus mit seinem freimütigen Verwerfen jeglicher Nachahmung, seiner Vorliebe für künstlerische Konvention, seiner Abneigung gegen die Nachbildung der Gegenstände in der Natur und unsrer eigenen Nachahmungssucht geführten Kämpfe. Wo immer

der Orientalismus recht behielt, zum Beispiel in Byzanz, Sizilien und Spanien, durch unmittelbare Berührung, oder im übrigen Europa durch den Einfluß der Kreuzzüge: dort entstanden überall herrliche Werke der Phantasie, die sichtbare Welt wurde hier in Kunst umgewandelt, man erfand Dinge, die dem Leben fehlten, woran das Leben sich ergötzte. Wo immer man zum Leben und zur Natur zurückgekehrt, wurde die Kunst vulgär, gemein, uninteressant. Die moderne Art des Tapezierens mit ihren atmosphärischen Effekten, ihren sorgsam ausgeklügelten Perspektiven, ihrer breiten Behandlung eines überflüssigen Himmelsgewölbes, ihrem sorgsamen, fleißigen Realismus läßt jede Schönheit vermissen. Die Glasmalerei Deutschlands ist ganz abscheulich. Jetzt beginnt man in England erträgliche Teppiche zu weben. Diese Wandlung erklärt sich nur daraus, daß wir zur Art und zum Geiste des Orients den Weg zurückgefunden haben. Unsre Decken und Teppiche, die vor zwanzig Jahren in Mode standen, erscheinen heute mit ihren feierlichen, verstimmenden Wahrheitsaussprüchen, ihrer schrankenlosen Anbetung der Natur, ihrer stumpfsinnigen Nachahmung des Sichtbaren selbst dem Philister lächerlich. Ein kultivierter Mohammedaner bemerkte einmal mir gegenüber: ‚Ihr Christen seid so sehr damit beschäftigt, das vierte Gebot mißzuverstehn, daß ihr nie daran dachtet, vom zweiten künstlerischen Gebrauch zu machen.‘ Er hatte vollständig recht. Es ergibt sich aus alldem die Wahr-

heit: um die Kunst zu lernen, gehe man nicht in die Schule des Lebens, sondern der Kunst."

Und jetzt erlaube, daß ich dir eine Stelle vorlese, die den ganzen Gegenstand völlig erschöpfend abschließt:

„Es war nicht immer so. Wir brauchen nicht von den Dichtern zu sprechen; denn sie sind stets, mit der einen unglücklichen Ausnahme des Mr. Wordsworth, ihrer hohen Sendung treu geblieben; man hat immer erkannt, daß sie das Leben durchaus nicht wiedergaben. Aber in den Werken Herodots, den man trotz der töricht unrühmlichen Versuche moderner Klüglinge, seine Geschichtswerke als tatsächlich wahr hinzustellen, den ‚Vater der Lügen' nennen darf; in den veröffentlichten Reden Ciceros und den Biographien des Sueton; bei Tacitus, wo er am vollendesten ist, in der ‚Naturgeschichte' des Plinius; in dem „Periplus" Hannos; in allen frühen Chroniken; in den Lebensbeschreibungen der Heiligen; bei Froissart und Sir Thomas Mallory; in den Reiseschilderungen des Marco Polo; bei Olaus Magnus und Aldrovandus und in Konrad Lycosthenes herrlichem „Prodigorium et Ostentorum Chronicon"; in der Selbstbiographie Benvenuto Cellinis, in den Memoiren des Casanuova; in Defoés „History of the Plague", in Boswells „Life of Johnson"; in Napoleons Depeschen; in den Werken unsers Carlyle, dessen „Französische Revolution" einer der bezauberndsten historischen Romane ist, die je ge-

schrieben wurden: in all diesen Werken nehm
die Tatsachen die ihnen geziemende untergeordne
Stellung ein, oder sie sind völlig ausgeschlosse
weil sie ja nur langweilen würden. Jetzt ist da
alles anders. Tatsachen haben nicht nur in de
Geschichte Fuß gefaßt, sie haben auch das Rei
der Phantasie erobert, sie sind ins Königtum
der Dichtung eingebrochen. Überall spürt man ihren
eisigen Hauch. Sie verpöbeln die Menschheit. Ame-
rikas roher Geschäftsgeist, sein materieller Sinn,
seine Gleichgültigkeit gegenüber der poetischen Seite
der Dinge, sein Mangel an Phantasie und hohen,
unsterblichen Idealen rührt lediglich davon, daß
dieses Land zu seinem Nationalheros einen Mann
erhob, der selbst bekannte, nicht lügen zu können.
Man geht nicht zu weit, wenn man behauptet:
die Anekdote von Georg Washington und dem
Kirschbaum hat in kurzer Frist mehr Schaden ge-
wirkt, als irgendeine moralische Geschichte in der
gesamten Literatur.

Cyrill: Aber lieber Junge!

Vivian: Ich versichere dir, es ist so. Und das Amüsanteste daran bleibt die Tatsache: die Geschichte vom Kirschbaum ist vom Anfang bis zum Ende Fabel. Du darfst jedoch nicht glauben, daß ich an der künstlerischen Zukunft Amerikas oder unsers eigenen Landes ganz verzweifle. Höre nur das folgende: —

„Es unterliegt keinem Zweifel, daß in diesen Dingen noch vor dem Ende des Jahrhunderts eine

Umwandlung eintreten wird. Ermüdet durch die lästige, lehrhafte Unterhaltung derer, die weder den zum Übertreiben erforderlichen Witz, noch das zum Erfinden nötige Genie besitzen, gelangweilt durch jene intelligenten Leute, deren Erinnerungen stets aus ihrem Gedächtnis fließen, deren Mitteilungen immer im voraus durch das Streben nach Wahrscheinlichkeit eingeengt erscheinen, deren Erzählungen in jedem Augenblick von jedem beliebigen Philister, der eben dabei war, bekräftigt werden: ermüdet von alledem, muß die Gesellschaft früher oder später zu ihrem Führer, den sie verloren hat: zu dem kultivierten, bezaubernden Lügner zurückkehren. Wir wissen nicht, wer der erste gewesen, der, ohne auf die wilde Jagd jemals wirklich gezogen zu sein, den verwundert zuhörenden Höhlenbewohnern beim Sonnenuntergang erzählte, wie er das Megatherium aus der purpurnen Finsternis seiner Jaspishöhle hetzte, oder das Mammut im Einzelkampf fällte und dessen vergoldete Hauer heimbrachte — keiner der Anthropologen, die sich so sehr ihrer Wissenschaft rühmen, fand den Mut, uns zu sagen, wer dieser erste Lügner war. Welchem Geschlecht er auch entsproß, wie immer sein Name gewesen — er war sicherlich der wahre Begründer des gesellschaftlichen Verkehrs. Denn das Ziel des Lügners ist einfach: zu entzücken, zu unterhalten, Freude zu gewähren. Auf ihm ruht recht eigentlich die zivilisierte Gesellschaft; ohne den Lügner bleibt eine Tafelrunde, selbst in den Palästen

der Großen, so langweilig, wie eine Vorlesung in der ‚Royal Society‘ oder eine Debatte bei den ‚Incorporated Authors‘, oder eine der Farcen des Mr. Burnand.

„Der Lügner wird nicht nur von der Gesellschaft willkommen geheißen werden. Die Kunst wird aus dem Gefängnis des Realismus brechen und ihn begrüßen und auf seine falschen, wundervollen Lippen Küsse pressen; die Kunst weiß ja, daß er allein das große Geheimnis ihrer Sendung kennt, das Geheimnis nämlich: daß Wahrheit nur eine Frage des Stils ist. Das Leben aber — das arme, beweisbare, uninteressante menschliche Leben — wird dessen müde werden, sich selbst, zum Vorteile des Mr. Herbert Spencer, zum Vorteile der wissenschaftlichen Historiker und der Kompilatoren statistischer Daten, immer von neuem zu wiederholen; es wird stumm dem Lügner folgen. Das Leben wird versuchen, auf seine einfach-ungelehrte Weise manche der Wunderdinge hervorzubringen, von denen der Lügner erzählt.

„Ohne Zweifel werden immer Kritiker aufstehn, die nach dem Beispiele eines gewissen Mitarbeiters der ‚Saturday Review‘ den Geschichtenerzähler ob seiner mangelhaften Kenntnisse der Naturgeschichte streng tadeln werden. Selbst jeglicher Erfindungsgabe bar, werden sie ein Werk der Phantasie nach ihrem eigenen Unvermögen messen und ihre tintenbeschmutzten Hände erschreckt zur Abwehr erheben, wenn ein ehrlicher Gentleman wie Sir John Mande-

ville, der nie über das Gehege seiner Taxushecken hinausgekommen, ein entzückendes Buch Reiseabenteuer zu Papier bringt, oder wie der große Raleigh eine ganze Weltgeschichte schreibt, ohne das mindeste von der Vergangenheit zu wissen. Zu ihrer eigenen Entschuldigung werden diese Entrüsteten unter dem Schilde des Mannes Schutz suchen, der Prospero, den Magier, schuf und ihm Caliban und Ariel als Diener zugesellte, der erlauschte, wie die Tritonen an den Korallenriffen der Zauberinseln in ihre Hörner blasen, der den Gesang der Elfen in dem Wald bei Athen vernahm, der in düsterm Zuge die Geisterkönige über die dunkle schottische Heide schreiten ließ, der Hekate mit den Schicksalsschwestern in einer Höhle verbarg. Sie werden sich auf Shakespeare berufen — das ist so ihre Gewohnheit, sie werden den abgedroschenen Satz von der Kunst, die dem Leben den Spiegel vorhält, zitieren, ohne zu bedenken, daß dieser unglückliche Ausspruch von Hamlet in der Absicht geäußert wurde, den Umstehenden sein völliges Unverständnis in Dingen der Kunst zu beweisen."

Cyrill: Hm! Bitte, reich mir noch eine Zigarette.

Vivian: Mein lieber Freund, sag, was du willst, diese Bemerkung bei Shakespeare hat nur die Bedeutung einer dramatischen Redewendung; sie hat mit Shakespeares wirklicher Ansicht über Kunst so wenig gemein, wie etwa Jagos Reden die wirkliche Anschauung Shakespeares über Moral bekunden. Aber laß mich mit dieser Stelle zu Ende kommen:

„Die Kunst gelangt in sich, nicht außerhalb ihrer selbst zur Vollendung. Man darf sie nicht von irgendeinem äußerlichen Standpunkt betrachten und etwa nach Analogien umspähn. Die Kunst ist weit eher ein Schleier als ein Spiegel. Blumen nennt sie ihr eigen, die den Wäldern fehlen, Vögel, die kein Waldland je geschaut. Sie läßt viele Welten entstehn und vergehn, sie vermag den Mond an einem scharlachroten Faden herabzuziehn. Ihr sind jene ‚Formen, wirklicher als der lebendige Mensch', zu eigen, jene mächtigen Urbildungen, von denen alle bestehenden Dinge nur sehr unvollkommene Nachbildungen scheinen. Die Natur hat in ihren Augen weder Gesetze noch Stil. Die Kunst vermag, sobald es ihr beliebt, Wunder zu wirken. Sie ruft — und allerlei Fabelwesen tauchen aus der Tiefe. Sie kann dem Mandelbaum gebieten, daß er im Winter blühe, und über das reife Kornfeld Schnee breiten. Ein Wort von ihr — und der Frost legt seinen silbernen Finger auf den glühenden Mund des Juni, es brechen die beflügelten Löwen aus den Höhlen der lydischen Hügel hervor. Die Dryaden spähn den Vorüberwandelnden aus dem Dickicht nach, die braunen Faune lächeln sie seltsam an, wenn sie sich ihnen nähert, Götter mit Habichtmienen neigen sich vor ihr in Ehrfurcht, und die Zentauren traben ihr zur Seite."

Cyrill: Mit alldem bin ich einverstanden. Ich seh es vor mir. Ist das der Abschluß des Ganzen?

Vivian: Nein. Die Abhandlung enthält noch eine

Stelle. Doch gibt diese lediglich praktische Folgerungen, sie schlägt einige Methoden zur Wiederbelebung der verloren gegangenen Kunst des Lügens vor.

Cyrill: Schön. Doch bevor du mir diese vorliest, möcht ich dich noch um eins fragen. Was meinst du mit deiner Bemerkung, „das Leben, das arme, beweisbare, uninteressante, menschliche Leben, wird den Versuch machen, die Wunder der Kunst wieder hervorzubringen“? — Ich begreife sehr wohl, daß du die Kunst nicht als Spiegel betrachtet wissen willst. Du meinst, das Genie würde dadurch zu einer photographischen Platte herabgewürdigt werden. Du meinst aber wohl nicht im Ernst, das Leben ahme die Kunst nach, das Leben sei der Spiegel und die Kunst die Wirklichkeit?

Vivian: Ich bin in der Tat dieser Meinung. So paradox es klingen mag — und paradoxe Dinge sind immer gefährlich —, es ist darum doch nicht minder wahr: das Leben ahmt die Kunst weit mehr nach als die Kunst das Leben. Wir alle haben es in England miterlebt, wie ein gewisser, seltsamer, bezaubernder Typus der Schönheit, erfunden und hingestellt durch zwei schöpferische Maler, das Leben beeinflußt hat. Begibt man sich jetzt in irgendeinen privaten Zirkel oder in einen Kunstsalon, überall begegnet man hier den rätselhaften Augen eines Traumes Rossettis, dem schlanken Elfenbeinhals, dem seltsamen, gerade geschnittenen Kinn, dem losen, schattigen Haar, das er so glühend

liebte, dort dem süßen „Golden Stair", dem blütenzarten Mund, der ermatteten Lieblichkeit der „Laus Amoris", dem leidenschaftsblassen Antlitz der „Andromeda", den zarten Händen, der geschmeidigen Anmut des Vivien in „Merlins Dream". Und so ist es immer gewesen. Ein großer Künstler erfindet einen Typus. Das Leben versucht, ihn nachzuahmen, ihn wiederzugeben — in populärer Form, wie ein unternehmender Verleger. Weder Holbein noch van Dyck haben in England ihre Modelle gefunden. Sie trugen ihre Typen in sich, und das Leben mit seiner Bereitwilligkeit, nachzuahmen, kam den Meistern mit Modellen zu Hilfe. Die Griechen mit ihrem hurtigen künstlerischen Instinkt haben das sehr wohl erkannt, darum stellen sie ins Brautgemach die Bildsäule des Hermes oder des Apoll, auf daß diese junge Frau Kinder gebäre von solchem Liebreiz, wie die Werke der Kunst, auf die ihr Blick in ihren Verzückungen und ihren Qualen fiel. Die Griechen wußten: das Leben schöpft aus der Kunst keineswegs besondere Geistigkeit, nicht des Denkens oder der Empfindung, keine seelische Erregung oder Beruhigung — sie wußten: das Leben vermag eins: sich nach den Formen und Farben der Kunst umzugestalten, es vermag, die Feierlichkeit des Phidias nicht minder als die Grazie des Praxiteles neu hervorzubringen. Eben darum, bloß aus sozialen Gründen, haßten sie den Realismus. Sie fühlten: die Menschen werden dadurch häßlich, und sie hatten

völlig recht. Wir versuchen, die Lebensumstände der Rasse dadurch zu verbessern, daß wir für gute Luft, freies Licht, gesundes Wasser sorgen und abscheuliche, kahle Bauten errichten, die den niedern Ständen zur würdigen Wohnstätte dienen sollen. Diese Einrichtungen bringen vielleicht Gesundheit, keineswegs Schönheit hervor. Dazu bedarf es der Kunst, und die wahren Schüler des großen Künstlers sind nicht die Nachahmer seiner Manier, sondern: die seinen Werken selbst ähnlich werden, seien es nun Plastiken, wie in den Tagen der Griechen, oder Gemälde wie in unsrer Zeit — mit einem Wort, das Leben ist der beste, der einzige Schüler der Kunst.

„Wie mit den sinnenfälligen Künsten ist es auch mit der Literatur bestellt. Man beweist das am klarsten und populärsten durch das Beispiel jener dummen Jungen, die nach der Lektüre der Abenteuer des ‚Jack Sheppard‘ oder ‚Dick Turpin‘ die Standplätze unglücklicher Obstfrauen plündern, in Konditoreien zur Nacht einbrechen und alte Herren, die nach Hause gehn, in den Straßen der Vororte mit schwarzen Masken und ungeladenen Revolvern bedrängen. Dieses interessante Phänomen, das immer nach dem Erscheinen einer neuen Auflage eines dieser erwähnten Bücher zu bemerken ist, schreibt man zumeist dem Einfluß der Literatur auf die Einbildungskraft zu. Das ist ein Irrtum. Die Einbildungskraft ist ihrem Wesen nach schöpferisch und sucht immer nach neuer Ausdrucksform. Die Diebsstreiche des kleinen

Jungen sind die notwendige Folge des Nachahmungsinstinktes der Natur. Das Leben versucht hier, wie das seine Gewohnheit ist, die Dichtung nachzubilden, und wir bemerken, wie diese Nachbildung in fortschreitender Skala das ganze Leben umfaßt. Schopenhauer hat den Pessimismus, der unser modernes Denken charakterisiert, zergliedert, aber Hamlet hat ihn erfunden. Die Menschen wurden schwermütig, weil eine Theaterfigur einmal an Melancholie krankte. Der Nihilist, dieser seltsame Märtyrer ohne Glauben, der sich ohne Enthusiasmus pfählen läßt, der für etwas stirbt, woran er nicht glaubt — er ist lediglich ein Produkt der Literatur. Er wurde von Turgenjew erfunden, von Dostojewski weiter ausgeführt. Robespierre ist aus den Werken Rousseaus hervorgewachsen, genau wie unser „Volkspalast" aus den „débris" eines Romans entstand. Das Schrifttum greift immer dem Leben vor. Es ahmt das Leben nicht nach, sondern formt es nach Belieben. Das neunzehnte Jahrhundert, wie wir es kennen, ist fast nur die Erfindung Balzacs. Unsre Lucien de Rubempré, unsre Rastignacs und De Marsays debütierten zuerst auf der Bühne der ‚Comédie Humaine'. Wir sind nichts als die mit Fußnoten und überflüssigen Ergänzungen versehene Ausgestaltung der witzigen oder phantastischen oder schöpferisch-visionären Gesichte eines großen Novellisten. Ich fragte einmal eine Dame, die mit Thackeray intim bekannt war, ob er für Becky Sharp ein Modell benützt habe. Sie erzählte mir,

Becky sei eine völlig erfundene Figur, aber der Einfall dazu sei ihm durch eine in der Nachbarschaft von Kensington Square wohnende Gouvernante gekommen. Diese Gouvernante war die Gesellschafterin einer sehr selbstsüchtigen und sehr reichen alten Frau. Ich erkundigte mich, was aus der Gouvernante geworden sei. Die Dame antwortete: Merkwürdigerweise ist diese Gouvernante einige Jahre nach dem Erscheinen von ‚Vanity-Fair‘ mit dem Neffen jener Frau, in deren Haus sie lebte, davongelaufen und hat dadurch eine Zeitlang die Gesellschaft sehr in Atem gehalten, ganz im Stil und in der Art und Weise der Mrs. Rawdon Crawley. Schließlich wurde sie vom Unglück heimgesucht; sie verschwand irgendwo auf dem Kontinent und ward noch hie und da in Monte-Carlo oder in andern Spielorten gesehn. Jener vornehme Mann, nach dessen Vorbild der nämliche große, empfindsame Dichter den Colonel Newcome zeichnete, starb wenige Monate, nachdem die ‚Newcomes‘ es zur vierten Auflage gebracht hatten, mit dem Wort ‚Adsum‘ auf den Lippen. Mr. Stevenson hatte eben seine seltsame psychologische Erzählung, die von der Transformation handelt, veröffentlicht. Einer meiner Freunde, Mr. Hyde, hielt sich um diese Zeit im Norden Londons auf und schlug, da er rasch zu einer Haltestelle der Eisenbahn gelangen wollte, den, wie er meinte, nächsten Weg dahin ein. Er verlor die Richtung und fand sich plötzlich in einem Netzwerk

12*

kleiner, finsterer Gäßchen. Ein bißchen aufgeregt, nahm er ein sehr energisches Tempo; da lief ihm plötzlich aus einem Bogengang ein Kind entgegen, direkt zwischen die Beine. Es fiel aufs Pflaster; er strauchelte darüber und trat es nieder. Das Kind, sehr erschreckt und ein wenig verletzt, begann zu schrein, und in wenigen Augenblicken wimmelte die Straße von allerlei derbem Volk, das aus den Häusern wie Enten hervortrottete. Man umringte ihn und fragte nach seinem Namen. Er war bereits im Begriff, ihn zu nennen, als er sich plötzlich des Unfalls auf dem Markt erinnerte, von dem in der Geschichte des Mr. Stevenson erzählt wird: da ward er mit einemmal von solchem Schrecken gepackt, als erlebe er jetzt in eigener Person diese furchtbare, glänzend geschriebene Szene, als sei ihm zufälligerweise das nämliche begegnet, was Mr. Hyde in der Dichtung mit Überlegung begeht, — und er lief, so rasch er konnte, auf und davon. Er wurde jedoch sehr energisch verfolgt und fand endlich in einem chirurgischen Ambulatorium Zuflucht, dessen Tor eben offen stand. Dort erzählte er einem jungen Assistenten, der glücklicherweise zugegen war, sein Erlebnis ganz genau. Der Menschenknäuel fand sich bewogen, abzuziehn, sobald man ihm eine kleine Summe Geldes gegeben hatte. Kaum war die Luft wieder rein, so eilte Mr. Hyde fort. Im Weggehn stach ihm ein Name auf einer Messingplatte an der Tür des Ambulatoriums in die Augen.

Der Name lautete ‚Jekyll', oder er hätte wenigstens so lauten sollen.

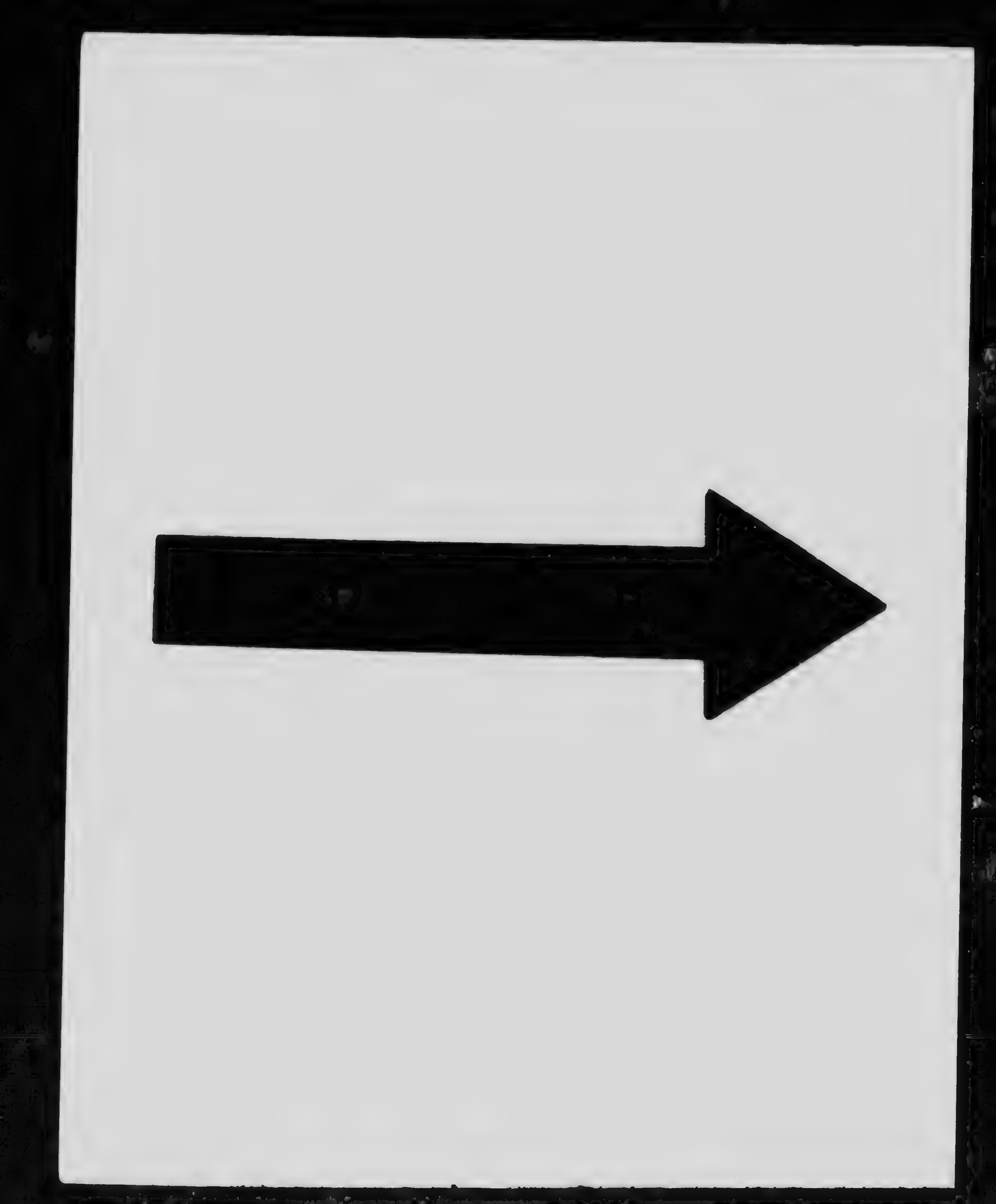
Hier stellt sich die Nachahmung natürlich als Werk des Zufalls dar. In jenem Falle, den ich nun erzählen werde, tritt sie bewußt hervor. Im Jahre 1879 — ich hatte eben Oxford verlassen — begegnete ich an einem Empfangsabend im Haus eines fremden Ministers einer Dame von sehr seltsamer, exotischer Schönheit. Wir befreundeten uns bald und steckten den ganzen Tag zusammen. Was mich an ihr am meisten anzog, war nicht ihre Schönheit, sondern ihr Charakter, vielmehr das völlig Ungreifbare ihres Charakters. Sie schien keinerlei bestimmte Persönlichkeit zu besitzen, doch war ihr die Gabe eigen, viele Charaktertypen vorstellen zu können. Zuweilen gab sie sich ganz der Kunst hin, wandelte ihr Wohngemach in ein Atelier um und brachte zwei oder drei Tage der Woche in einer Bildergalerie oder in Museen zu. Dann war sie plötzlich auf Rennplätzen zu sehn, trug sich ganz sportmäßig und sprach nur über Wetten. Sie gab die Religion für den Mesmerismus, den Mesmerismus für die Politik und die Politik für die melodramatischen Erregungen der Philanthropie auf. Sie war wirklich eine Art Proteus, und in ihren Wandlungen zeigten sich so viele Fehler, wie bei jenem Seegott, da ihn Odysseus endlich festhielt. Eines Tags begann in einer der französischen Revuen eine Erzählung in Fortsetzungen. Zu jener Zeit pflegte ich noch ernsthafte Erzählungen zu lesen,

und ich erinnere mich noch genau des Schrecken[s] und des Staunens, die mich erfaßten, als ich zu de[r] Beschreibung der Heldin gelangte. Sie glich so völli[g] meiner Freundin, daß ich ihr die Zeitschrift brachte. Sie erkannte sich sogleich darin und schien durch di[e] Ähnlichkeit betroffen. Ich muß nebenbei bemerken, daß die Geschichte aus den Schriften eines verstorbenen russischen Autors übersetzt war, so daß der Verfasser seine Gestalt unmöglich meiner Freundin nachgebildet haben konnte. Um mich kurz zu fassen: ich hielt mich einige Monate später in Venedig auf und fand zufällig die Revue, von der ich sprach, im Lesezimmer des Hotels; ich nahm das Heft zur Hand, um zu sehen, welches Schicksal die Heldin dieser Geschichte erfahren habe. Es war eine höchst traurige Geschichte: das Mädchen ging mit einem Manne durch, der tief unter ihr stand, nicht nur, was soziale Stellung, sondern auch, was Charakter und Intellekt betrifft. Ich schrieb noch an diesem Abend meiner Freundin einen Brief, in dem ich ihr meine Ansichten über Giovanni Bellini mitteilte und ihr vom wundervollen Eis im Café Florio und von dem künstlerischen Werte der Gondeln erzählte; ich fügte in einem Postskriptum bei, ihr Ebenbild in der Erzählung habe recht töricht gehandelt. Ich weiß nicht, warum ich diesen Zusatz machte, doch erinnere ich mich wohl, daß ich die schreckliche Empfindung nicht los werden konnte: meine Freundin werde genau ebenso handeln.

Noch ehe mein Brief sie erreicht hatte, war sie

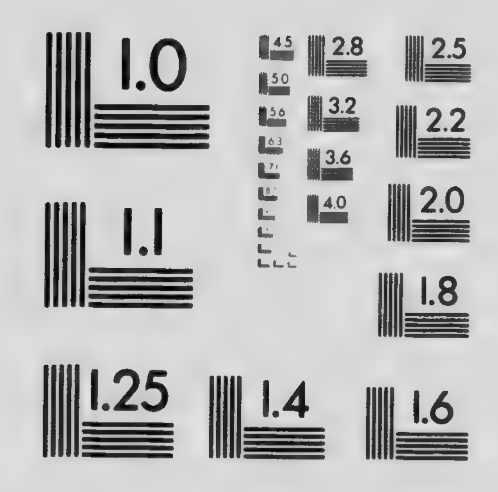
wirklich mit einem Manne durchgegangen, der sie nach sechs Monaten verließ. Ich begegnete ihr im Jahre 1884 in Paris; sie lebte dort mit ihrer Mutter. Ich forschte, ob die Erzählung irgendwie ihre Handlungsweise beeinflußt habe. Sie erzählte mir, eine seltsame Macht habe sie gezwungen, der Heldin der Geschichte Schritt um Schritt auf ihrem seltsamen und verhängnisvollen Weg zu folgen, sie habe mit einem Gefühl wirklicher Angst die letzten Kapitel der Erzählung erwartet. Als sie erschienen waren, fühlte sie, daß sie die Erzählung ins Leben umsetzen müsse — sie hat es auch getan. Das ist ein klares und äußerst tragisches Beispiel jenes Instinkts, von dem ich sprach.

Ich will aber nicht länger bei einzelnen Fällen verweilen. Persönliche Erfahrungen bilden einen sehr trügerischen und sehr begrenzten Kreis. Was ich ausführen möchte, ist nur — dies kann als allgemeines Gesetz gelten: das Leben ahmt die Kunst weit mehr nach als die Kunst das Leben. Ich bin überzeugt, du wirst mir recht geben, wenn du darüber nachdenkst. Das Leben hält der Kunst den Spiegel entgegen und bringt den nämlichen seltsamen Typus, den der Maler oder der Bildhauer ersonnen hat, wieder hervor, oder es läßt den Traum des Dichters zur Tat werden. Wissenschaftlich gesprochen: die Grundlage des Lebens — die Energie des Lebens, würde Aristoteles sagen — bildet einfach das Verlangen, sich auszudrücken; die Kunst bietet stets eine Reihe von Formen dar, durch



MICROCOPY RESOLUTION TEST CHART

(ANSI and ISO TEST CHART No. 2)





die man jenen Ausdruck finden kann. Das Leben bemächtigt sich ihrer und benutzt sie, sei es auch zu eigenem Verderben. Mancher junge Mann hat nach dem Beispiel Rollas Selbstmord begangen, mancher starb von eigener Hand, weil Werther von eigener Hand starb. Bedenke, wieviel wir der Nachahmung Christi schulden, wieviel der Nachahmung Cäsars!

Cyrill: Diese Theorie ist wirklich sehr merkwürdig, aber du mußt, um sie zu vollenden, beweisen, daß die Natur, nicht weniger als das Leben, nur eine Nachahmung der Kunst ist. Wärst du imstande, das zu beweisen?

Vivian: Mein lieber Freund! Ich bin imstande, was immer du willst, zu beweisen.

Cyrill: Die Natur folgt also dem Landschaftsmaler und gewinnt von ihm ihre Wirkungen?

Vivian: Gewiß. Woher, wenn nicht von den Impressionisten, kommen jene wundervollen braunen Nebel, die durch unsre Straßen kriechen, die Gaslampen verschleiern und die Häuser in ungeheuerliche Schatten verwandeln? Wem sonst als ihnen und ihrem Meister verdanken wir den anmutig-silbernen Duft, der über unsern Flüssen lagert, der die geschwungene Brücke, die schwankende Barke zu lieblich graziösen Linien verschwimmen läßt? Die seltsame Wandlung des Klimas, die in London während der letzten zehn Jahre Platz griff, ist einfach ein Ergebnis dieser besondern Kunstrichtung. Du lächelst. Betrachte den Gegenstand von einem wissenschaftlichen oder metaphysischen Standpunkt, du

wirst finden, daß ich recht habe. Denn was ist die Natur? Die Natur ist keineswegs die große Mutter, die uns gebar. Sie ist unsre Schöpfung. In unserm Geist allein wird sie beseelt, lebendig. Die Dinge sind, weil wir sie sehn: was und wie wir sehn, hängt von den Künstlern ab, die uns beeinflußt haben. Ein Ding betrachten, heißt noch keineswegs, es wirklich sehn. Man sieht es solange nicht, als man nicht seine Schönheit erschaute, dann erst gewinnt es Wirklichkeit. Jetzt sehn die Leute die Nebel: nicht, weil wirklich Nebel sind, sondern weil wir erst durch die Dichter und Maler für die geheimnisvolle Anmut dieser Eindrücke den Blick gewonnen haben. Es mag vielleicht schon seit Jahrhunderten in London Nebel gegeben haben. Ich bin sogar überzeugt, daß das der Fall ist. Aber niemand hat den Blick dafür gehabt, und so haben wir nichts darüber erfahren. Es hat keine Nebel gegeben, bis die Kunst sie erfand. Jetzt allerdings, man muß es zugeben, sind sie uns schon zur Last geworden. Sie wurden zur Manieriertheit einer Schule, und ihr übertriebener Realismus hat bei stumpfsinnigen Leuten die Bronchitis zur Folge. Wo die kultivierten Eindrücke erhaschen, ziehn sich die Unkultivierten einen Katarrh zu. Seien wir also menschenfreundlich, fordern wir die Kunst auf, ihre wundervollen Augen anderswohin zu lenken. Das ist auch in der Tat bereits geschehn. Das weiße, zitternde Sonnenlicht, das man jetzt in Frankreich gewahr wird, das weiße Licht mit seinen selt-

samen malvenfarbenen Klecksen und seinen ruhelosen violetten Schatten ist die letzte Schöpfung der Kunst; im ganzen betrachtet, bringt es die Natur ausgezeichnet hervor. Früher präsentierte sie uns Corots und Daubignys, jetzt bietet sie uns erlesene Monets und entzückende Pisaros dar. Es gibt in der Tat Augenblicke, wenige allerdings, aber immerhin — es gibt Augenblicke, wo die Natur völlig modern wird. Allerdings darf man ihr nicht immer vertraun. Sie befindet sich wirklich in ziemlich peinlicher Lage. Die Kunst bringt irgendeine unvergleichliche, ganz einzige Wirkung hervor und wendet sich dann andern Schöpfungen zu. Die Natur dagegen vergißt, daß ewiges Wiederholen die feinste Form der Beleidigung bilden kann; sie wiederholt eine Wirkung solange, bis sie uns ganz langweilig geworden. Heute spricht zum Exempel kein wirklich kultivierter Mensch mehr über die Schönheit des Sonnenuntergangs. Sonnenuntergänge sind ganz aus der Mode. Sie gehören der Zeit, da Turner die letzte Finesse der Kunst bedeutet hat. Heutzutage bekundet man durch die Bewunderung eines Sonnenuntergangs Provinzgeschmack, trotzdem gibt es noch immer Sonnenuntergänge. Gestern abend quälte mich Mrs. Arundel: ich möge ans Fenster treten und den „grandiosen Himmel", wie sie sich ausdrückte, betrachten. Selbstverständlich fügte ich mich ihrem Wunsch. Sie gehört zu diesen allerliebsten kleinen Philisterfrauen, denen man keinen Wunsch versagen kann. Was erblickte ich nun? Einen Turner

zweiter Güte, einen Turner aus seiner schlechten Zeit. Dabei schienen alle Mängel des Malers noch grell auf die Spitze getrieben. Ich gestehe allerdings sehr gern, das Leben begeht sehr oft denselben Fehler. Es bringt unechte Renés und falsche Vautrins hervor, ebenso wie die Natur uns einen Tag einen zweifelhaften Cuyp, einen andern Tag einen mehr als zweifelhaften Rousseau vorsetzt. Doch irritiert uns die Natur durch solche Fälschungen noch weit mehr. Sie scheint so dumm, so flach, so unnütz. Ein unechter Vautrin mag noch immer etwas Entzückendes sein. Ein zweifelhafter Cuyp ist ganz abscheulich. Aber ich will mit der Natur nicht so streng ins Gericht gehn. Ich wünschte allerdings, daß der Kanal, besonders bei Hastings, nicht ganz so häufig einem Henry Moore gliche: graue Perlen mit gelben Lichtern; doch wird die Natur ohne Zweifel bunter in ihren Formen werden, wenn einmal die Kunst buntere Formen zeigt. Daß die Natur die Kunst nachahmt, wird heute wohl auch ihr ärgster Feind nicht mehr leugnen. Dadurch allein hat die Natur noch mit der zivilisierten Menschheit irgendeinen Zusammenhang. Nun, habe ich meine Theorie zu deiner Zufriedenheit erwiesen?

Cyrill: Du hast sie zu meiner Unzufriedenheit erwiesen, und das ist noch besser. Aber selbst wenn wir den seltsamen Nachahmungstrieb des Lebens und der Natur zugeben, wirst du doch einräumen müssen: die Kunst drückt die Stimmung, den Geist

ihres Zeitalters aus, die sittliche und soziale Atmosphäre, von der sie umwoben wird, unter deren Einwirkung sie entstanden ist?

Vivian: Keineswegs! Die Kunst drückt nie anderes aus als sich selbst. Das ist der Fundamentalsatz meiner neuen ästhetischen Lehre; eben aus diesem Grunde, nicht wegen des lebendigen Zusammenhangs zwischen Form und Stoff, den Mr. Pater betont, bedeutet Musik den Typus aller Künste. Allerdings sind die Nationen und die einzelnen mit ihrer natürlichen, gesunden Eitelkeit, diesem Urgeheimnis unsers Daseins, immer von der Vorstellung besessen: sie seien es selbst, von denen die Musen reden. Die sanfte Würde, mit der die nachahmende Kunst auftritt, bedeutet für sie den Spiegel ihrer eigenen trüben Begierden. Sie vergessen stets: der Besinger des Lebens ist nicht Apollo, sondern Marsyas. Der Wirklichkeit entrückt, den Blick vom Schatten der Höhle gewendet, enthüllt uns die Kunst ihre eigene Vollendung; die verblüffte Menge betrachtet verwundert, wie sich die herrliche, vielblättrige Rose entfaltet, und meint, sie sehe der Entfaltung ihrer eigenen Seele zu, ihr eigener Geist finde in einer neuen Form den Ausdruck. Dies ist aber keineswegs der Fall. Eben die höchste Form der Kunst schüttelt die Schwere menschlichen Geistes von sich, sie gewinnt durch ein neues Mittel oder einen neuen Stoff mehr, als durch irgendwelche Begeisterung für Kunst oder irgendwelche erhabene Leidenschaft oder durch das

große Erwachen des menschlichen Bewußtseins. Die Kunst entwickelt sich nur in der ihr eigenen Linie. Sie ist keineswegs das Symbol irgendeiner Zeit. Die Zeiten sind vielmehr ihre Symbole. Selbst die, die meinen, Zeit und Heimat und Volk finde sich in der Kunst widergespiegelt, müssen zugeben: je mehr sich die Kunst dem Nachahmen zuneigt, desto weniger drückt sie den Geist der Zeit aus. Die verruchten Gesichter der römischen Kaiser blicken uns aus rissig dunkelm Porphyr und fleckigem Jaspis, dem Material, dessen sich die realistischen Künstler jener Tage am liebsten bedienten, entgegen. Wir meinen, in diesen grausamen Lippen, diesen schweren, sinnlichen Kinnladen liege das Geheimnis des Untergangs des Kaisertums. Doch ist dies gewiß nicht richtig. Die Laster des Tiberius konnten diese erlauchteste Kultur ebensowenig vernichten, wie die Tugenden der Antonine sie zu erhalten vermochten. Sie kam aus andern, weit weniger anziehenden Gründen zu Fall. Die Sybillen und Propheten der Sixtina mögen in der Tat zur Erklärung der Wiedergeburt jenes befreiten Geistes, den wir die Renaissance nennen, beitragen; doch was verkünden uns die trunkenen Lümmel und schwankenden holländischen Bauern von der großen Seele Hollands? Je abstrakter, je ideeller eine Kunst ist, desto mehr enthüllt sie uns die Seele ihrer Zeit. Wollen wir eine Nation durch ihre Kunst verstehn, dann müssen wir die Architektur oder die Musik betrachten.

Cyrill: Da stimm ich dir völlig bei. Der Geist eines Zeitalters drückt sich am besten in den abstrakt-ideellen Künsten aus, denn der Geist selbst ist etwas Abstrakt-Ideelles. Doch müssen wir uns andrerseits, um den sichtbaren Ausdruck eines Zeitalters, sein Profil, wie man sich ausdrückt, zu gewahren, an die nachahmenden Künste halten.

Vivian: Ich bin nicht dieser Ansicht. Die nachahmenden Künste zeigen uns ja doch nur die Verschiedenartigkeit des Stils der einzelnen Künstler oder bestimmter Schulen. Du meinst gewiß nicht, daß die Menschen des Mittelalters irgendwelche Ähnlichkeit mit seinen farbigen Glasfiguren hatten, oder mit seinen Skulpturen und Holzschnitzereien, oder seinen Metallarbeiten, Teppichen, illuminierten Handschriften. Die Menschen waren vermutlich ganz gewöhnlicher Art, sie hatten in ihrem Äußern weder einen grotesk hervorstechenden noch phantastischen [illegible]s Mittelalter, wie wir es aus der Kunst [illegible] nichts als eine bestimmte Stilform, und es [illegible] durchaus nicht einzusehn, warum nicht auch ein Künstler des neunzehnten Jahrhunderts in diesem Stile schaffen könnte. Kein großer Künstler sieht die Dinge, wie sie wirklich sind, sonst wär er kein großer Künstler. Nimm ein Beispiel aus unsern Tagen. Ich weiß, du bist ein Freund des Japanertums. Meinst du nun wirklich, die Japaner, wie sie uns in der Kunst dargestellt werden, existieren? Bist du dieser Anschauung, dann hast du nie japanische Kunst ver-

standen. Das japanische Volk ist die völlig bewußte, überlegte Schöpfung einzelner individueller Künstler. Stell irgendein Gemälde Hokusais oder Hokkeis oder eines andern großen Malers dieses Landes neben einen wirklichen japanischen Herrn oder eine japanische Dame, und du wirst merken, daß zwischen ihnen nicht die mindeste Ähnlichkeit besteht. Der durchschnittliche Menschenschlag Japans gleicht durchaus dem englischen Typus; die Leute sind ebenso alltäglich und haben nichts Außergewöhnliches, Merkwürdiges an sich. In der Tat, das ganze Japan ist bloß eine Erfindung. Es gibt kein derartiges Land, kein derartiges Volk. Einer unsrer reizvollsten Maler begab sich jüngst ins Land der Chrysanthemen, er hoffte närrischerweise, die Japaner kennen zu lernen. Doch entdeckte er sie nicht, er fand keine Gelegenheit, anderes zu malen als einige wenige Laternen, einige wenige Fächer. Die Einwohner zu finden, das gelang ihm durchaus nicht, wie seine entzückende Ausstellung in der Galerie der Herren Dowdeswell nur allzu deutlich bekundet. Er wußte nicht, daß die Japaner, wie ich bemerkte, nur eine Stilform sind, ein erlesener Kunsteinfall. Willst du also japanische Stimmungen genießen, dann hast du es nicht nötig, dich in ein Touristengewand zu stecken und nach Tokio zu reisen. Im Gegenteil, du wirst daheim bleiben und dich in das Werk gewisser japanischer Künstler versenken. Hast du das Wesen ihres Geistes erfaßt, hast du dir die besondere Art ihres

visionären Traums ganz zu eigen gemacht, dann magst du dich eines Nachmittags in den Park begeben oder gegen Piccadilly hinabschlendern; gewahrst du nicht dort irgendein ganz japanisches Motiv, dann wirst du es nirgendwo erblicken. Oder, um wieder zur Vergangenheit zurückzukehren, betrachten wir ein anders Beispiel: die alten Griechen. Meinst du, die griechische Kunst offenbare uns das Wesen des griechischen Volks? Meinst du, die athenischen Frauen glichen den erhaben-würdevollen Figuren des Parthenonfrieses oder den wundervollen Göttinnen in seinen Giebelfeldern? Urteilst du nach der Darstellung der Kunst, dann mußt du dies wirklich glauben. Aber lies einen Schriftsteller, der Autorität genießt, Aristoteles zum Beispiel: da wirst du die Entdeckung machen, daß die athenischen Damen geschnürt einhergingen, daß sie hochgestöckelte Schuhe trugen, daß sie ihr Haar gelb färbten, ihr Gesicht schminkten und völlig das Gehaben der albernen mondainen oder demimonden Geschöpfe unsrer Tage zur Schau trugen. Tatsache ist: wir blicken durchs Medium der Kunst in die Zeiten zurück, die Kunst aber hat uns glücklicherweise niemals die Wahrheit entschleiert.

Cyrill: Was sagst du aber zu den modernen Porträts der englischen Maler? Sie ähneln doch gewiß den Menschen, die sie vorstellen wollen?

Vivian: Ganz gewiß. Sie ähneln ihnen so sehr, daß in hundert Jahren niemand an diese Ähnlichkeit

glauben wird. Die einzigen Porträts, deren Echtheit uns überzeugt, sind jene, die uns sehr wenig von der dargestellten Persönlichkeit, jedoch sehr viel vom Künstler berichten. Holbeins Zeichnungen der Männer und Frauen seiner Zeit erwecken in uns den Eindruck völliger Lebenswahrheit. Doch ist dies nur deshalb der Fall, weil Holbein das Leben zwang, sich den Bedingungen, die er setzte, zu fügen, sich in jenen Grenzen, die er zog, zu halten, den Typus, den er erdachte, wieder hervorzubringen, jene Gestalt anzunehmen, die er gebot. Der Stil allein macht uns die Dinge glaubhaft, — bloß der Stil. Die meisten unsrer modernen Porträtmaler sind dazu verdammt, völlig vergessen zu werden. Sie malen nie, was sie selbst sehn. Sie malen, was das Publikum sieht, und das Publikum sieht überhaupt nichts.

Cyrill: Gut, aber nach alldem möchte ich den Schluß deines Artikels vernehmen.

Vivian: Mit Vergnügen. Ob dieser Artikel freilich Gutes stiften wird, weiß ich nicht. Unser Zeitalter ist ohne Zweifel das langweiligste und prosaischste. Deshalb treibt selbst der Schlaf mit uns ein falsches Spiel; er hat die Tore von Elfenbein geschlossen und die Tore von Horn geöffnet. Ich habe nie etwas Niederdrückenderes gelesen als die Aufzeichnungen der Träume der breiten mittlern Volksschichte unsers Landes, wie diese ein Mr. Myers in zwei umfänglichen Bänden gesammelt hat, oder wie man sie in den Sitzungsberichten der

„Physical Society" niedergelegt findet. Nicht ein-
mal ein künstlerischer Alpdruck ist ihrem Schlaf ge-
währt. Ihre Träume sind alltäglich langweilig
und gemein. Was die Kirche betrifft: ich kann
mir wirklich für die Kultur eines Landes nichts
Besseres wünschen, als die Existenz einer Körper-
schaft, deren Pflicht es ist, ans Unnatürliche
zu glauben, täglich Wunder zu wirken, die Kraft,
Mythen zu bilden, eine für die Phantasie so wesent-
liche Kraft, uns zu erhalten. Doch bringt in der
englischen Kirche nicht die Fähigkeit, zu glauben,
sondern die Fähigkeit, zu zweifeln, den Erfolg. Unsre
Kirche ist die einzige, in der am Altar der Zweifler
steht, die einzige, die den heiligen Thomas als den
wahren Apostel betrachtet. Mancher würdige Geist-
liche, der sein Leben bloß mit bewunderungswürdigen
Werken der Barmherzigkeit verbringt, führt ein un-
bekanntes, unbeachtetes Dasein; doch braucht nur
irgendein platter, ungebildeter Kandidat, der eben
von irgendeiner Universität kommt, das Katheder zu
betreten und seine Zweifel über die Arche Noahs
oder Bileams Esel oder Jonas und den Wal-
fisch zu äußern, und ganz London strömt, ihn zu
hören, herbei, sitzt da und starrt offenen Mundes
in Bewunderung den herrlichen Denker an. Die
Ausbreitung des gesunden Menschenverstands in
der englischen Kirche ist durchaus zu bedauern. Man
hat da wirklich einer niedrigen Form des Realismus
herabwürdigendes Entgegenkommen erwiesen. Über-
dies ist dies eine Dummheit und entspringt völliger

psychologischer Unkenntnis. Die Menschen glauben zuweilen das Unmögliche, niemals das Unwahrscheinliche. Doch muß ich dir jetzt den Schluß meines Artikels vorlesen: —

„Was uns zu tun obliegt, was wir auf alle Fälle tun [illegible], ist: die alte Kunst des Lügens wieder zu[illegible] zu wecken. Durch Volkserziehung könnte fr[illegible], manches gebessert werden, durch Amateure, die im häuslichen Kreis, bei literarischen Zusammenkünften, bei Teegesellschaften, in diesem Sinne wirken. Doch ist dies nur die freundliche, anmutige Seite der Lügenhaftigkeit, wie sie vermutlich bei den kretischen Gelagen geübt wurde. Es gibt noch viele andre Arten. Das Lügen zum Exempel um irgendeines persönlichen Vorteils willen, das Lügen aus moralischer Absicht, wie man es gewöhnlich bezeichnet, — diese Art des Lügens, auf die man jetzt ein wenig geringschätzig herabblickt, war in der Antike sehr verbreitet und beliebt. Athene lacht, da Odysseus seine ‚fein ausgeheckten Worte' vorbringt, wie Mr. William Morris sich ausdrückt; der Ruhm der Lüge leuchtet auf der bleichen Stirn des schuldlosen Helden in der Tragödie des Euripides; das Lügen stellt die junge Braut in einer der feinsten Oden Horazens auf eine Stufe mit den vornehmsten Frauen der Vergangenheit. Später wurde, was zunächst nur ein natürlicher Instinkt gewesen, zum Rang einer selbstherrlichen Wissenschaft erhoben. Sorgsam erwogene Regeln wurden für die Leitung der Menschheit in

13*

diesem Sinn aufgestellt, eine bedeutsame literarische Schule erwuchs um sie herum. In der Tat, erinnert man sich der glänzenden philosophischen Behandlung dieser ganzen Frage durch Sanchez, dann muß man bedauern, daß noch niemand daran dachte, eine wohlfeile, gekürzte Ausgabe der Werke dieses Kasuisten zu veranstalten. Eine kurze Einführung in die Kunst, ‚Wann und wie man lügen sollte‘, ein anziehend geschriebenes und nicht zu weitläufiges Handbuch, würde ohne Zweifel starken Absatz finden, es würde vielen ernsthaften, tiefsinnigen Menschen einen wirklichen Dienst erweisen. Das Lügen in der Absicht, die Jugend zu vervollkommnen, dieses Lügen, das die Grundlage häuslicher Erziehung bildet, wird noch unter uns geübt, dessen Vorzüge sind in den ersten Büchern der ‚Republik‘ Platos so wundervoll auseinandergesetzt, daß ich mich über diesen Gegenstand nicht weiter zu verbreiten brauche. Für eine solche Art des Lügens haben alle guten Mütter besonderes Talent, allein auch dieses bedarf noch der Entwicklung und ist oft von den Schulkommissionen übersehn worden. Das Lügen um eines monatlichen Gehalts willen kennt man allerdings in der ‚Fleet-Street‘ sehr genau, politische Leitartikel zu schreiben, bringt wirklich mancherlei Vorteil. Doch soll dies eine ziemlich langweilige Beschäftigung sein, und das Lügen liegt hier wohl nur im Verbreiten einer gewissen prahlerischen Dunkelheit. Es gibt nur eine einzige, über jeden Vorwurf erhabene Art des

Lügens: das Lügen um des Lügens selbst willen, und die höchste Entwicklungsstufe dieser Art des Lügens bildet, wie wir ausgeführt haben, das Lügen in der Kunst. Wie die Schwelle der Akademie nur überschreiten darf, wer Plato mehr liebt als die Wahrheit, so bleibt denen, die nicht Schönheit mehr als Wahrheit lieben, der letzte Altar der Kunst verborgen. Der solid-dumme britische Intellekt brütet in der Einsamkeit der Wüste, wie die Sphinx in der herrlichen Erzählung Flauberts, die Phantasie, La Chimère, tanzt um ihn herum und lockt ihn mit einer falschen, Wohllaut tönenden Stimme. Jetzt erhört er sie vielleicht noch nicht, aber eines Tags, wenn wir alle durch die Plattheit der modernen Dichtung zu Tode gelangweilt sind, wird man ihre Stimme vernehmen und sich ihrer Schwingen bedienen.

„Und wenn dieser Tag aufdämmert, die Sonne sich zum Untergang rötet, wie freudevoll werden wir alle sein! Tatsachen werden für schimpflich gelten, die Wahrheit wird man über ihre Fesseln trauern sehn, die Dichtung mit ihren Wundern zieht wieder ins Land. Die Welt wird unsern betroffenen Augen ganz verwandelt erscheinen. Aus dem Meer werden sich Behemoth und Leviathan erheben und um die hohen Galeeren segeln, wie man es auf den entzückenden Landkarten jener Tage, da geographische Bücher noch wirklich lesbar waren, dargestellt findet. Drachen werden um die ver-

ödeten Gefilde schweifen, der Phönix wird sich aus seinem Feuernest in die Weiten schwingen. Wir werden unsre Hand auf den Basilisken legen und die Juwelen im Kopfe der Kröte erblicken. Den vergoldeten Hafer fressend, wird der Hippogryph in unserm Stalle stehn, über unsre Häupter hin wird das Blaukehlchen schweben und von dem Wundervollen und dem Unmöglichen singen, von dem Lieblichen, das nie geschah, von dem, was nicht ist und sein sollte. Doch bevor dies alles Wirklichkeit wird, müssen wir die verloren gegangene Kunst des Lügens üben."

Cyrill: Üben wir sie also sogleich. Doch um jeden Irrtum zu vermeiden, bitte ich dich, mir ganz kurz die Grundsätze der neuen ästhetischen Lehre zu eröffnen.

Vivian: Ganz kurz gefaßt, es sind die folgenden:

Die Kunst drückt nie anders aus als sich selbst. Sie führt ein völlig unabhängiges Dasein wie das Denken und entwickelt sich nur nach ihrem eigenen Gesetz. Sie ist keineswegs in einem realistischen Zeitalter notwendigerweise realistisch, noch in einem Zeitalter des Glaubens spirituell. Soweit ist die Kunst davon entfernt, das Geschöpf ihrer Zeit zu sein, daß sie sich gewöhnlich im direkten Gegensatze zu ihr befindet; die einzige Geschichte, die sie uns überliefert, ist die Geschichte ihres eigenen Werdens. Manchmal tritt sie in ihre Fußstapfen von

einst und belebt eine alte Form wieder, wie solches in der letzten Periode der griechischen Architektur geschah, oder in der präraffaelitischen Bewegung unsrer Tage. Manchmal greift die Kunst ihrer Zeit vor und fördert in einem Jahrhundert Werke zutage, die zu verstehn, zu schätzen, zu genießen ein weiteres Jahrhundert erfordert. In keinem Falle präsentiert sie uns ihre eigene Zeit. Aus der Kunst einer Zeit auf die Zeit selbst zu schließen, das ist der große Irrtum, den alle Historiker begehn.

Der zweite Grundsatz ist: Alle schlechte Kunst hat ihren Ursprung in der Rückkehr zum Leben und zur Natur und darin, daß man diese beiden zum Ideal erhebt. Leben und Natur mögen als ein Stück künstlerischen Rohmaterials zur Verwendung gelangen, doch eh sie der Kunst wirklich von Nutzen sein können, müssen sie in künstlerische Formen gebracht werden. In dem Augenblick, wo die Kunst sich der Phantasie entäußert, gibt sie sich selbst völlig auf. Als Methode betrachtet, ist der Realismus ein völliger Irrtum; zwei Dinge sollte jeder Künstler vermeiden, Modernität der Form und Modernität des Themas. Für uns, die wir im neunzehnten Jahrhundert leben, mag jedes Jahrhundert, außer unserm eignen, zur Darstellung taugen. Wundervoll sind nur Dinge, die mit uns in keinem Zusammenhang stehn. Eben weil uns

Hekuba nichts bedeutet — ich zitiere mich selb
—, ist ihr Leid ein so außerordentlich wertvolle
tragisches Motiv. Auch kann nur das Modern
aus der Mode kommen. E. Zola hat sich hi
gesetzt, uns ein Bild des zweiten Kaiserreichs z
entwerfen. Wer interessiert sich heute noch für
zweite Kaiserreich? Es ist aus der Mode gefallen
Das Leben überholt den Realismus, aber d
Poesie schreitet immer dem Leben voraus.

Die dritte Lehre ist: das Leben ahmt die Kun
weit mehr nach als die Kunst das Leben. Die
erklärt sich nicht nur aus dem Nachahmungs
trieb des Lebens, sondern aus der Tatsache, da
dem Leben der Wunsch innewohnt, sich auszudrücke
und daß die Kunst dem Leben wundervolle Möglich
keiten zur Erfüllung dieses Wunschs bietet. Dies
Lehre wurde noch nirgends verkündet, doch erweis
sie sich als sehr fruchtbar und wirft auf die Ge
schichte der Kunst ein völlig neues Licht.

Zieht man aus alldem die Schlußfolgerungen
so ergibt sich: die Natur ahmt auch die Kunst nach
Die einzigen Effekte, die sie uns zu zeigen vermag
sind solche, die wir bereits durch die Dichtkuns
oder die Malerei erblickten. Dies ist das Ge-
heimnis des Reizes der Natur und zugleich die Er-
klärung ihrer Schwäche.

Die letzte Enthüllung ist: das Lügen, das Er-
finden herrlich-unwahrer Dinge, bildet das eigent-
liche Ziel der Kunst. Aber darüber hab ich wohl

ausführlich genug gesprochen. Und nun komm auf die Terrasse hinaus, „da schmachtet der milchweiße Pfau wie ein Geist“ und der Abendstern „tönt die Dämmerung silbern“. Um die Zwielichtstunde ist die Natur von wundervoll berückendem Zauber, da ist sie nicht ohne Lieblichkeit, doch ist vielleicht ihre Bestimmung nur, uns die Aussprüche der Dichter zu erhellen. Komm! Wir haben lange genug geplaudert.



Feder, Pinsel und Gift.

Eine Studie in Grün.



Man hat gegen Künstler und Literaten immer den Vorwurf erhoben, daß sie der Ganzheit, der Rundung des Wesens ermangeln. Dies muß auch notwendigerweise als Regel gelten. Eben die Konzentration des visionären Blicks, die Energie des Strebens, die das künstlerische Temperament kennzeichnet, schließt eine gewisse Begrenzheit in sich. Wer in die Schönheit der Form versunken ist, dem scheint nichts anderes von Belang. Doch gibt es viele Ausnahmen von dieser Regel. Rubens hat als Gesandter gewirkt, Goethe als Staatsminister, Milton als Cromwells lateinischer Sekretär. Sophokles hatte in seiner Vaterstadt ein bürgerliches Amt inne. Die Humoristen, Essayisten und Erzähler des modernen Amerika haben, so scheint es, vor allem den einen Lieblingswunsch, diplomatische Vertreter ihres Landes zu werden; und Charles Lambs Freund, Thomas Griffiths Wainewright, von dem diese kurzgefaßten Erinnerungen handeln, besaß ein außerordentlich künstlerisches Temperament, gleichwohl hat er noch andern Mächten als der Kunst gedient: er war nicht bloß ein Poet und Maler und Kunstkritiker und Antiquar, ein Schriftsteller, der Prosa zu

schreiben vermochte, ein Liebhaber schöner Dinge, ein Dilettant in allen anmutigen Künsten, sondern auch ein Fälscher von mehr als alltäglichen Gaben; überdies hat er als geschickter, verschwiegener Giftmischer weder in unsrer, noch in früherer Zeit einen Rivalen gefunden.

Dieser merkwürdige Mann, der mit „Feder, Pinsel und Gift", wie ein großer Dichter unsrer Tage sehr hübsch von ihm sagte, so wundervoll umzugehn wußte, wurde in Chiswick im Jahre 1794 geboren. Sein Vater war der Sohn eines ausgezeichneten Rechtsanwalts aus Grays Inn und Hatton Garden. Seine Mutter war die Tochter des berühmten Dr. Griffiths, des Herausgebers und Begründers der „Monthly Review". Dieser hatte sich auch mit Thomas Davies, dem famosen Buchhändler, — von dem Johnson sagte, er sei kein Buchhändler, sondern ein Gentleman, der sich mit dem Verkaufe von Büchern abgebe, — dem Freunde Goldsmiths und Wedgwoods, einer der namhaftesten Persönlichkeiten seiner Tage, zu einem andern literarischen Unternehmen vereinigt. Mrs. Wainewright starb bei des Sohnes Geburt, kaum einundzwanzig Jahre alt. In einem Nachruf, der nach ihrem Tode im „Gentlemans Magazine" erschien, wird von ihrem „liebenswürdigen Charakter und ihren zahlreichen Fähigkeiten" gesprochen; der Verfasser fügt artig bei: „Man sagt, sie habe die Schriften des Mr. Locke besser

als irgendeiner unsrer Zeitgenossen verstanden". Wainewrights Vater überlebte seine junge Frau nicht lange; das Kind ward aller Wahrscheinlichkeit nach beim Großvater erzogen. Später, nach der Eltern Tod, im Jahre 1803, übernahm sein Oheim, den er später vergiftete, die Erziehung. Seine Knabenjahre verbrachte er in Linden House zu Turnham Green; hier lebte er in einem jener schönen Wohnhäuser aus der Zeit König Georgs, die leider durch unsre Vorstadt-Mietkasernen verdrängt wurden. Dessen lieblichen Gärten und wohlbestandenem Park dankt er die einfache und leidenschaftliche Liebe für die Natur, die ihn sein ganzes Leben hindurch begleitet, die ihn für die zarte Wirkung der Dichtungen Wordsworths so besonders empfänglich gemacht hat. Seine Schulausbildung gewann er in der Anstalt Charles Burneys in Hammersmith. Mr. Burney war der Sohn des Musikhistorikers und ein naher Verwandter des künstlerisch begabten Jungen, der bestimmt war, sein berühmtester Schüler zu werden. Mr. Burney scheint ein Mann von ziemlicher Kultur gewesen zu sein; in spätern Jahren hat Mr. Wainewright oft über ihn als Philosophen, Archäologen und außerordentlichen Lehrer mit Liebe gesprochen. Er war ein Lehrer, der auf die intellektuelle Ausbildung besondern Wert legte, aber dabei doch nicht die Wichtigkeit früher moralischer Schulung übersah. Unter

der Leitung Burneys hat er zuerst sein künst-
lerisches Talent entwickelt, und Mr. Hazlitt er-
zählt uns: ein Skizzenbuch, dessen er sich in
der Schule bediente, sei noch vorhanden und
bekunde bedeutendes Talent und natürliches
Empfinden. Die Malerei war in der Tat die
erste Kunst, die ihn bezaubert hat. Bald darauf
kam er auf den Gedanken, durch die Feder oder
das Gift den Ausdruck seines Wesens zu finden.

Bevor er jedoch dazu gelangte, scheint er
durch knabenhafte Träume von der Romantik
und Ritterlichkeit des Soldatenlebens ange-
lockt und auf diese Weise Gardeoffizier ge-
worden zu sein. Aber das sorglos-zerstreute
Leben seiner Gefährten vermochte das ver-
feinerte künstlerische Temperament des Man-
nes, der zu andern Dingen bestimmt war,
nicht zu befriedigen. Er wurde bald des
Dienstes überdrüssig. „Die Kunst", erzählt er
in Worten, die uns durch ihre leidenschaftliche
Aufrichtigkeit und ihre eigentümliche Glut noch
immer bewegen, „die Kunst hat ihren Abtrünni-
gen berührt; durch ihre reine und hohe Macht
klärten sich die schädlichen Nebel; mein Gefühl,
welk, überhitzt und trüb geworden, erhob sich
zu kühler, neuer Blüte, einfach und herrlich
für das einfältige Herz." Doch es war nicht
die Kunst allein, die solche Veränderungen bewirkt
hatte. „Die Schriften Wordsworths", fährt er
in seiner Erzählung fort, „haben viel zur Klä-

rung jenes trüben Wirbels beigetragen, der bei solchen Wandlungen notwendigerweise zu entstehn pflegt. Ich habe über diesen Schriften Tränen des Glücks und der Dankbarkeit vergossen.“ Er schied also aus dem Heer mit seinem rauhen Lagerleben und den derben Gesprächen der Offiziersmessen. Er kehrte nach Linden House zurück, ganz erfüllt von dem neu gewonnenen Enthusiasmus für Literatur. Eine schwere Krankheit, die ihn, um seinen Ausdruck zu gebrauchen, „wie ein Tongefäß zerbrach“, streckte ihn eine Zeitlang nieder. So wenig Bedenken er trug, andern Schmerz zuzufügen: sein eigener überzarter Organismus war für Schmerzen sehr empfindlich. Er bebte vor dem Schmerz, als vor einer Gewalt, die unser menschliches Leben stört und lähmt; er ist allem Anschein nach durch das schreckliche Tal der Melancholien gewandert, aus dem so viele große, vielleicht größere Geister nicht mehr den Ausweg fanden. Doch er war jung — er zählte nicht mehr als fünfundzwanzig Jahre —, er tauchte bald aus den „toten schwarzen Wassern“, wie er diesen Zustand nannte, empor, empor in die freiere Luft humanistischer Kultur. Von seiner Krankheit, die ihn ans Tor des Todes geführt hatte, genesen, faßte er den Plan, der literarischen Kunst zu leben. „Mit John Woodvill ruf ich aus: in einem solchen Element sich zu bewegen,

Treffliches zu schaun, zu hören, niederzuschreiben, das wäre ein göttliches Leben!"

„Wer so des Lebens tiefste Fülle schlürft,
Wird von des Todes Schatten kaum gestreift."

Man vermag sich dem Eindruck nicht zu entziehn: so äußert sich wirkliche Leidenschaft fürs Schreiben. „Treffliches zu schaun, zu hören, niederzuschreiben", das war sein Bestreben.

Scott, der Herausgeber des „London Magazine", gewonnen durch das Genie des jungen Mannes, oder unter dem Einfluß des seltsamen Zaubers, den er auf jeden, der ihn kennen lernte, ausübte, forderte Wainewright auf, eine Reihe von Artikeln über künstlerische Fragen zu verfassen. Unter einigen merkwürdigen Pseudonymen begann er daraufhin, an der Literatur der damaligen Zeit mitzuwirken. Janus Weathercock, Egomet Bonmot und Van Vinkvooms, so hießen manche der grotesken Masken, unter denen er seinen Ernst verbarg oder seinen leichten Sinn verhüllte. Eine Maske sagt uns mehr als ein Gesicht. Diese Vermummungen haben seine Persönlichkeit vertieft. In unglaublich kurzer Zeit scheint er sich durchgesetzt zu haben. Charles Lamb spricht von dem „lieben fröhlichen Wainewright, dessen Prosa ersten Ranges sei"; wir hören, daß er Macready, John Forster, Maginn, Talfourd, Sir Wentworth Dilke, den Dichter John Clare und andre zu

einem petit-dîner einlud. Wie Disraeli faßte er den Vorsatz, die Stadt durch seinen Dandysmus in Aufregung zu bringen, und seine wundervollen Ringe, seine antiken Gemmen, die ihm als Busennadeln dienten, seine mattzitronenfarbenen Glacéhandschuhe waren sehr wohl gekannt; Hazlitt betrachtete sie sogar als Zeichen des Beginns eines neuen literarischen Stils. Seine vollgelockten Haare, die schönen Augen, seine vornehmen weißen Hände ließen ihn sogleich als einen Mann erscheinen, der sich gefährlicher- und entzückenderweise von den andern unterschied. Er hatte manches von dem Wesen Lucien de Rubemprés in der Erzählung Balzacs. Zuweilen erinnert er uns an Julien Sorel. De Quincey lernte ihn einmal kennen. Es war bei einem Diner bei Charles Lamb. „In der Gesellschaft — es waren lauter Literaten — saß ein Mörder", so erzählt er uns, und er schildert, wie er an diesem Tage sich unpaß fühlte, so sehr, daß ihm die Gesichter der Männer und Frauen Widerwillen erregten, und wie er doch nicht umhin konnte, mit lebhaftem Interesse über den Tisch auf den jungen Schriftsteller zu blicken, dessen affektiertes Gehaben so viel unaffektiertes Gefühl zu verhüllen schien. Er grübelt dann weiter, „wie sehr sein Interesse gewachsen" und dadurch seine Stimmung umgewandelt worden wäre, wenn er gewußt hätte, welcher furchtbaren Verbrechen jener Gast, dem Lamb so viel Auf-

merksamkeit schenkte, sich schon damals schuldig gemacht hatte.

Sein Lebenswerk fällt natürlich unter die drei Titel, die Mr. Swinburne aufgestellt hat, und man muß zum Teil zugeben: Wenn wir das, was er in der Kunst des Vergiftens geleistet hat, beiseite setzen, hat er uns kaum etwas hinterlassen, was seinen Ruhm begründet.

Doch ist es nur Art des Philisters, eine Persönlichkeit mit dem vulgären Maßstabe der Leistung zu messen. Dieser junge Dandy zog es vor, jemand zu sein, als etwas zu tun. Er erkannte: das Leben selbst ist eine Kunst und hat seine Stilformen, genau wie die Künste, die das Leben auszudrücken versuchen. Doch ist auch sein Lebenswerk nicht ohne Interesse. William Blake erzählt uns, er habe vor einem seiner Bilder verweilt und habe es „sehr schön" gefunden. Seine Essays haben viel von dem, was später verwirklicht wurde, vorher verkündigt. Er hat manches, das mit moderner Kultur nur beiläufig zusammenhängt, von vielen aber als das Wesentliche betrachtet wird, voraus empfunden. Er schreibt über die Gioconda und über Dichter der französischen Frühzeit und über die italienische Renaissance. Er liebt griechische Gemmen und persische Teppiche, Elisabetheische Übersetzungen von Amor und Psyche und der Hypnerotomachia; er liebt Bucheinbände und erste Ausgaben und weitgerandete Erstdrucke. Er

hat einen sehr feinen Sinn für die Schönheit der Umgebung und wird nicht müde, die Räume zu beschreiben, worin er wohnte, oder sehr gern gewohnt hätte. Ihm war jene seltsame Vorliebe für das Grün zu eigen, die stets, wenn sie bei einzelnen auftritt, subtiles künstlerisches Temperament bekundet, bei Völkern jedoch eine gewisse Schlaffheit oder vielleicht gar den Niedergang in moralischen Dingen ankündigen soll. Wie Baudelaire liebte er sehr die Katzen; er war, wie Gautier, von dem „süßen Marmorungeheuer", dem zweigeschlechtigen, das wir noch jetzt in Florenz und im Louvre sehn, entzückt.

In seinen Schilderungen und seinen Winken für die dekorative Kunst findet sich allerdings manche Bemerkung, die bezeugt, daß auch er sich nicht völlig vom falschen Geschmack seiner Zeit frei zu machen wußte. Doch ist es klar: er war einer der ersten, die erkannten, worauf es beim ästhetischen Eklektizismus hauptsächlich ankommt, nämlich auf das Zusammenklingen alles wirklich Schönen, völlig unabhängig von Zeit, Ort, Schule oder Manier. Er erkannte, daß wir beim Ausschmücken eines Zimmers, das ein Raum zum Bewohnen, nicht zur Parade sein soll, keineswegs die Vergangenheit mit archäologischer Genauigkeit wiederherstellen müssen. Wir sollen uns auch nicht mit dem Gefühl, zu peinlicher historischer Genauigkeit

verpflichtet zu sein, beschweren. Seine künstlerische Empfindung hatte da völlig recht. Alles Schöne gehört der nämlichen Zeit an.

Und so finden wir in seiner eigenen Bücherei, wie er sie schildert, die zarte tönerne griechische Vase mit ihren minutiös gemalten Figuren und dem matten ΚΑΛΟΣ, in feinen Linien darauf gezeichnet; dahinter hängt ein Stich nach der „Delphischen Sibylle“ Michel Angelos oder dem „Pastorale“ Giorgions. Hier ein Stück einer florentinischen Majolika, dort eine rote Lampe aus einem römischen Grab. Auf dem Tisch liegt ein Stundenbuch „in einer Hülle aus gediegenem vergoldetem Silber, geschmückt mit anmutigen Sinnbildern und mit kleinen Brillanten und Rubinen besetzt“; dicht daneben hockt ein kleines häßliches Ungeheuer, etwa ein Lar, ausgegraben in den sonnigen Gefilden des korngesegneten Sizilien. Einige dunkle antike Bronzen kontrastieren „mit dem blassen Schimmer zweier edler Christi Crucifixi, deren einer in Elfenbein geschnitten, der andre in Wachs modelliert ist“. Er besitzt seine Präsentierteller mit Edelsteinen geziert, seine zarte Louis-Quatorze-Bonbonniere mit einer Miniature Petitots, seine hoch gepriesenen „Filigran-Teekannen aus braunem Biskuit“, seine zitronenfarbene Saffian-Briefschatulle, seinen „pomonagrünen“ Stuhl.

Man kann sich ihn, inmitten seiner Bücher

und Schatullen und Stiche daliegend, vorstellen, den wahren Kunstliebhaber und subtilen Kenner: wie er seine erlesene Sammlung von Marc Antonios und sein „Liber Studiorum“ Turners, das er sehr warm bewunderte, durchblättert, oder mit einem Vergrößerungsglas einige seiner antiken Gemmen und Kameen prüft, „den Kopf des Alexander auf einem doppelschichtigen Onyx“, oder „jenes herrliche altissimo relievo auf Karneol, Jupiter Ägiochus“. Er war stets ein besonderer Liebhaber von Stichen und gibt einige sehr nützliche Winke über die besten Methoden zum Anlegen einer Sammlung. Doch verlor er niemals, wie sehr er auch die moderne Kunst zu schätzen wußte, den Blick für die Bedeutung der Reproduktionen der großen Meisterwerke der Vergangenheit. Seine Bemerkungen über den Wert der Gipsabgüsse sind ganz bewundernswert.

Als Kunstkritiker beschäftigte er sich vor allem mit den Gesamteindrücken, die durch ein Kunstwerk hervorgerufen werden, und sicherlich liegt der Anfang aller ästhetischen Kritik darin, daß man seine persönlichen Impressionen ausdrückt. Abstrakte Erörterungen über das Wesen der Schönheit waren nicht seine Sache. Die historische Methode, die seitdem reiche Frucht zutage gefördet hat, war seiner Zeit noch fremd, doch ließ er nie die große Wahrheit aus den Augen, daß sich die Kunst zunächst weder an den Intellekt noch ans Empfinden, sondern nur ans

künstlerische Temperament wendet. Er führt mehr als einmal aus: Dieses Temperament, dieser „Geschmack“, wie er es nennt, wird unbewußt durch den innigen Kontakt mit Meisterwerken gebildet und gereift und entwickelt sich endlich zu einer Art treffenden Urteils. Allerdings gibt es in der Kunst, ebenso wie in der Kleidung Moden, und vielleicht vermag niemand, sich vom Einfluß der Gewohnheit und des Heute ganz unabhängig zu stellen. Er wenigstens vermochte dies nicht; er bekennt freimütig, wie schwer es halte, die richtige Meinung über das Werk eines Zeitgenossen zu gewinnen. Aber im ganzen, muß man sagen, war sein Geschmack trefflich und gesund. Er bewunderte Turner und Constable zu einer Zeit, wo diese Künstler noch nicht so sehr wie heutzutage im Mund der Leute waren. Er erkannte, daß die höchst entwickelte Landschaftskunst mehr als „bloßen Fleiß und genaues Kopieren“ voraussetze. Über Cromes „Heideszene bei Norwich“ bemerkt er: Diese Darstellung bekundet, „wie sehr die genaue Beobachtung der Elemente in ihren wilden Stimmungen einem höchst uninteressanten Fleck Landes zugute kommt“. Über die typische Landschaftsmalerei seiner Tage sagt er: sie ist „einfach eine Aufzählung von Tal und Hügel, Baumstümpfen, Buschwerk, Wasser, Matten, Villen und Häusern; kaum mehr als Topographie, etwa ein gemaltes Landkartenwerk;

Regenbogen, Schauer, Nebel, Lichtkreise, die Strahlenfülle, brechend durch zerrissene Wolken, Stürme, das Licht der Sterne, die wertvollsten Hilfsmittel für den wirklichen Maler, fehlen". Ihm war ein tiefer Haß gegen alles Allzudeutliche, Gemeinplätzige in der Kunst eigen: er war mit Entzücken dabei, Wilkie bei Tisch zu unterhalten, um die Gemälde Sir Davids aber kümmerte er sich so wenig wie um die Gedichte Mr. Crabbes. Der nachahmenden, realistischen Richtung seiner Tage brachte er keineswegs Sympathien entgegen. Er gesteht auch offen: seine große Bewunderung Fuselis wurzle darin, daß dieser kleine Schweizer es nicht für notwendig hielt, daß ein Künstler nur das malen dürfe, was er erblickt. Eigenschaften, die er von einem Gemälde verlangte, waren: Komposition, Schönheit und Adel der Linien, Reichtum der Farbengebung, Macht der Phantasie. Doch war er andrerseits kein Doktrinär. „Ich bin der Ansicht, kein Kunstwerk kann nach andern Gesetzen, als nach jenen, die aus ihm selbst fließen, beurteilt werden; ob es mit sich im Einklange steht oder nicht, das ist die Frage." Dies ist eins seiner glänzenden Aphorismen. Und seine kritische Beurteilung so verschiedener Künstler wie Landseer und Martin, Stothard und Etty bekundet, daß er es versucht, — um eine jetzt klassisch gewordene Redewendung zu gebrauchen,

— „die Dinge so zu sehn, wie sie wirklich, an sich sind“.

Gleichwohl fühlt er sich, wie ich früher ausführte, beim Kritisieren der Werke seiner Zeitgenossen keineswegs in der ihm behagenden Atmosphäre. „Das Gegenwärtige“, bemerkt er, „bringt auf mich eine ähnlich angenehme Verwirrung wie Ariost, wenn man ihn zum erstenmal liest, hervor... Die Modernität der Dinge blendet mich. Ich muß sie durch das Fernrohr der Zeit betrachten. Elia klagt, der Wert einer Dichtung im Manuskript werde ihm nicht ganz deutlich, „gedruckt“, sagt er treffend, „wird alles klar“. Fünfzig Jahre der Abtönung bringen bei einem Gemälde die nämliche Wirkung hervor. Ihm ist es lieber, über Watteau und Lancret, über Rubens und Giorgione, über Rembrandt, Correggio und Michel Angelo zu schreiben; am liebsten äußert er sich über griechische Kunst. Die Gotik berührte ihn kaum, aber die klassische und die Renaissancekunst standen ihm stets sehr nahe. Er erkannte sehr wohl, wieviel unsre englische Schule durch Studium griechischer Vorbilder gewinnen könne; er versäumt es nie, die jungen Studenten auf die im hellenischen Marmor, in der hellenischen Technik schlummernden künstlerischen Möglichkeiten hinzulenken. In seinen Urteilen über die großen italienischen Meister, bemerkte De Quincey, „schien ein Ton von Aufrichtigkeit und ursprünglicher Empfindungs-

wärme durchzubrechen, wie er nur solchen eigen ist, die aus sich selbst, nicht bloß aus Büchern schöpfen". Das höchste Lob, das wir ihm erteilen können, ist: er wagte den Versuch, den großen Stil als bewußte Überlieferung wieder aufblühn zu lassen. Doch er sah wohl ein: weder Vorlesungen über Kunst noch Kunstkongresse noch „Projekte zur Förderung der schönen Künste" können dieses bewirken. „Das Publikum," führt er sehr klug und im wahren Geist von Toynbee Hall aus, „muß stets die besten Modelle vor Augen haben."

Wie man von ihm, dem Maler, erwarten durfte, geht er in seiner Kritik sehr oft auf technische Details über. Über Tintorettos Gemälde „St. Georg, die ägyptische Prinzessin vom Drachen befreiend", bemerkt er:

„Das Kleid der Sabra, warm lasiert mit preußischem Blau, hebt sich vom blaßgrünen Hintergrund durch einen roten Schleier ab; die vollen Farbentöne finden gewissermaßen ihren wundervollen Widerhall in den gedämpft-purpurfarbenen Stoffen und dem bläulichen Eisenpanzer des Heiligen; überdies halten ihnen gegenüber der lebhaften Azurdraperie des Vordergrunds die Indigoschatten des wilden Waldes, der das Schloß umhegt, die Schwebe."

Anderswo spricht er sehr klug über „einen zarten Schiavone mit seinen vielfach durchbrochenen Schattierungen, bunt wie ein Tul-

penbeet", über ein „glühendes, durch Mor dezza ausgezeichnetes Porträt des seltenen M roni". Von einem andern Maler sagt er, d er „in seinem Inkarnat weich sei".

In der Regel aber beschäftigt er sich n mit dem Gesamteindruck eines Werks. Er ve sucht, seine Impression in Worte zu übersetze gewissermaßen jene Eindrücke literarisch auszu prägen, die Phantasie und Geist empfingen. E hat als einer der ersten die sogenannte Kuns schriftstellerei des neunzehnten Jahrhunderts zu Entwicklung gebracht, jene literarische Form die in Mr. Ruskin und Mr. Browning ihr vollendetsten Vertreter gefunden hat. Seine Schil derung des „Repas Italien" des Lancret, eine Gemäldes, in dem „ein dunkelgelocktes Mädchen, verliebt in allerlei Schabernack, auf der mit Maßliebchen übersäten Wiese liegt", ist in mancher Hinsicht äußerst reizvoll. Wir geben hier die Beschreibung der „Kreuzigung" Rembrandts wieder. Sie ist für seinen Stil äußerst charakteristisch:

„Finsternis — rußige, furchtbare Finsternis — bedeckt die ganze Szene: nur über den verwunschenen Wald strömt wie durch einen schrecklichen Spalt in der düstern Himmelsdecke Regen herab, „hagelartig schmutziggefärbte Flut" rauscht hernieder, grauliches Gespensterlicht verbreitend, ein Licht, noch schauerlicher als die fühlbare Nacht. Schon keucht die

Erde heftig, schwer! Das dunkelnde Kreuz erbebt! Die Winde triefen, die Luft steht still — Murmeln, Dröhnen grollt unter ihren Füßen. Aus der ärmlichen Menge fliehn manche bereits den Hügel herab. Die Rosse wittern das nahende Graun, sie werden durch den Schrecken unlenksam. Jäh naht der Augenblick, da, fast zerrissen durch die eigne Schwere, ohnmächtig durch den Verlust des Bluts, das jetzt in Bächen aus seinen geöffneten Adern rieselt, Schläfen und Brust beinahe vom Schweiß ertränkt, die schwarze Zunge ausgedörrt durch glühendes Todesfieber, Jesus aufschreit: „Ich verdurste!“ Man hebt den todbringenden Essig zu seinen Lippen empor.

Sein Haupt sinkt, der heilige Leichnam ‚schwankt und fühlt das Kreuz nicht länger‘. Eine schmale rote Flamme schießt hell durch die Luft und verblaßt. Karmel und Libanon bersten. Das Meer wälzt von den Sandbänken herab schwarz rollende Fluten. Die Erde klafft, Grüfte spein die Leichen aus. Tote und Lebende werden in unnatürlicher Verbindung durcheinander geschüttelt und rasen durch die heilige Stadt. Neue Schrecken erwarten sie hier. Der Vorhang des Tempels — der undurchdringliche Vorhang — ist vom Scheitel bis zum Fuß geborsten. Jenes furchtbare Heiligtum, das die Mysterien der Hebräer bewahrt — die schicksalsschwere Bundeslade mit ihren

Tafeln und dem siebenarmigen Leuchter — w
durch unirdische Flammen der gottverlasse
Menge erschlossen.

„Rembrandt hat diese Skizze niemals
malt, und das mit vollem Recht. Sie hä
ohne den verwirrenden Schleier der Unbestimm
heit, der unsrer Einbildungskraft ein so wei
Gebiet eröffnet, beinahe den ganzen Reiz d
Geheimnisvollen eingebüßt. Jetzt wirkt sie w
ein Ding aus einer andern Welt. Schwa
gähnt ein Abgrund zwischen uns. Mit den Si
nen ist sie nicht zu fassen. Nur die Seele ve
mag, ihr zu nahn.“

Diese Stelle, „niedergeschrieben in Grau
und Ehrfurcht“ — so berichtet der Autor — en
hält manches Furchtbare, manches ganz En
setzliche, aber sie ist nicht ohne eine gewisse ro
Kraft, oder wenigstens nicht ohne eine gewis
rohe Gewalt des Worts. Eben unser Zeit
alter, das solcher Kraft ermangelt, sollte s
höchlich zu schätzen wissen. Doch scheint es er
freulicher, zu seiner Beschreibung des Bilde
Giulio Romanos „Cephalus und Procris“ über
zugehn:

„Man sollte die Klagen des Moschus un
Bion, den süßen Hirten, lesen, bevor man diese
Gemälde betrachtet, oder man sollte das Gemälde
als Vorbereitung für die Klagelieder studieren.
Wir finden hier und dort beinah das nämliche

dargestellt. Über beide Opfer murmeln die hohen Haine und Wälder der Niederung; die knospenden Blumen hauchen wilden Duft; die Nachtigall trauert auf felsigem Gestein, die Schwalbe in lang gewundenen Tälern; die ‚Satyre und dunkel verschleierten Faune' stöhnen; des Waldes Brunnennymphen zerfließen in Tränen. Schafe und Böcke verlassen ihre Weide; die Oreaden, die gern auf unwegsamen Spitzen senkrechter Felsen klimmen, eilen hernieder von ihren singenden, windumschmeichelten Pinien, Dryaden neigen sich aus den Zweigen der verschlungenen Bäume herab, die Flüsse weinen um den weißen Procris, mit vielen hervorstürzenden Tränen:

„Den fernhinglänzenden Ozean füllend mit ihrem Laut."

Die goldenen Bienen auf dem thymianduftenden Hymettus werden still; das schallende Horn des Geliebten der Aurora wird niemals mehr das kalte Zwielicht auf den Höhen des Berges zerstreun. Der Vordergrund unsers Gemäldes ist ein grasreiches, durch die Sonne verbranntes Gelände, wie gewelltes Land hinansteigend und sich senkend, noch unebener durch die vielen Wurzeln, worin sich der Fuß verfängt, durch Strünke von Bäumen, die vor der Zeit gefällt wurden und dennoch wieder leichte, grüne Sprößlinge hervortreiben.

Dieses Gelände steigt jäh zur Rechten zu einem dichten Hain empor, den kein Sternen-

schimmer zu durchdringen vermag; an seinem Eingang sitzt der kummerbetäubte thessalische König. Er hält auf seinen Knien den elfenbeinglänzenden Leib. Vor einem Augenblick hat dieser noch das rauhe Gezweige mit der sanften Stirn geteilt, den Boden mit seinen Dornen und Blumen eifersuchtbeschwingten Schrittes getreten — jetzt liegt dieser Körper da, hilflos schwer, entseelt, kaum daß die spielenden Lüfte das dichte Haar wie im Spotte heben.

Heimlich drängen sich aus dem benachbarten Gehölz erstaunte Nymphen heran, laut schreiend:

,Und Fell-umgürtete Satiren, die Efeu-Bekleideten stürzen herbei;
Und ein Ton des fremden Mitleids klingt hervor aus sanfter Schalmei.'

Laelaps liegt unten in der Tiefe; sein Keuchen bekundet, wie furchtbar schnell der Tod uns überfällt. Dieser Gruppe gegenüber hält der tugendreiche Eros mit niedergeschlagenen Flügeln den Köcher dem herannahenden Trupp des Waldvolks entgegen: Faune, Böcke, Ziegen, Satyre und Satyrweibchen, die ihre Kinder mit zitternden Fingern fester an sich pressen. Von links her traben sie alle auf versunkenem Weg zwischen dem Vordergrund und einem felsigen Gemäuer, an dessen niedrigster Erhebung eine Quellnymphe aus ihrer Urne Unglück murmelndes Wasser hervorströmt. Weiter oben als die Ephidryas, erscheint, die Locken

raufend, ein anders Weib zwischen den weinumhegten Baumpfeilern eines unberührten Hains. Die Mitte des Bilds umfassen schattige Matten, die sich zur Strommündung herabsenken, jenseits dehnt sich die unendliche Macht des strömenden Ozeans. Die rosige Aurora, die Auslöscherin der Sterne, taucht daraus empor und treibt ihre taubesprengten Rosse. Sie peitscht sie wütend zur Eile, die Todesangst ihres Nebenbuhlers zu erspähn."

Würde diese Schilderung sorgsam neu geschrieben, dann wäre sie ganz wundervoll. Der Gedanke, aus einem Gemälde ein Prosagedicht zu formen, ist ausgezeichnet. Ein guter Teil des Besten, das wir in der modernen Literatur besitzen, hat in diesem nämlichen Wunsch seinen Ursprung. In einem sehr häßlichen und empfindlichen Zeitalter borgen die Künste nicht vom Leben, sondern von den Nachbarkünsten.

Auch seine Neigungen waren erstaunlich mannigfaltiger Art. Er interessierte sich zum Beispiel sehr lebhaft für alles, was mit dem Theater zusammenhing. Er betonte sehr oft, man müsse sich bei den Kostümen und den Dekorationen archäologischer Genauigkeit befleißen. „In der Kunst," bemerkt er in einem seiner Essays, „ist alles, was überhaupt des Unternehmens wert ist, wert, auf richtige Art unternommen zu werden." Er führt aus: Wenn man einmal Anachronismen zulasse, finde man

sehr schwer die Grenze des Erlaubten.
der Literatur kämpfte er wie Lord Beaconsfi
bei einem bekannten L.... ß, „auf der Seite d
Engel“. Er war einer der ersten Bewunder
Keats und Shelleys — „des bebend sensitiv
und dichterischen Shelley“, wie er ihn nenn
Seine Bewunderung für Wordsworth w
aufrichtig-tief. Er wußte William Blake völl
zu schätzen. Eine der besten Abschriften der „Song
of Innocence and Experience“, die wir übe
haupt besitzen, wurde eigens für ihn angefertig
Er liebte Alain Chartier und Ronsard u
die Dramatiker der Elisabetheischen Zeit u
Chaucer und Chapman und Petrarka. Für ih
einten sich alle Künste. „Unsre Kritiker“, b
merkte er klug, „scheinen gar nicht zu erkenne
daß Dichtkunst und Malerei dem gleichen U
sprung entfließen, daß jeder wirkliche Fortschrit
im ernsthaften Erforschen der einen Kun
ein entsprechendes Vollendeterwerden in der an
dern zur Folge hat.“ Und er führt anders
aus: Jemand, der Michel Angelo nicht bewun
dert und dabei von seiner Liebe für Milto
schwärmt, betrügt entweder sich selbst oder sein
Zuhörer. Seinen Mitarbeitern am „Lon-
don Magazine“ bewies er sehr viel Großmut.
Er pries Barry Cornwall, Allan Cunningham,
Hazlitt, Elton und Leigh Hunt ganz ohne die
spöttische Bosheit eines Freundes. Einige seiner
Skizzen über Charles Lamb sind in ihrer Art

bewundernswert. Sie entnehmen in echt schauspielerhafter Weise ihren Stil dem Gegenstand:

„Kann ich über dich das mindeste sagen, was nicht alle wissen? Daß du die Fröhlichkeit eines Knaben mit der reifen Kenntnis des Mannes vereintest; daß du ein Herz besaßest, voller Güte wie irgendeins, das uns Tränen ins Auge trieb!

Wieviel Witz bewies er, da er euch mißverstand. Wie geschickt ließ er in die passende Stunde den unpassenden Scherz fließen! Seine Rede war, wenn er sich von Geziertheit fernhielt, selbst bis zur Dunkelheit gedrängt, wie die Sprache jener geliebten Dichter der Elisabetheischen Zeit. Gleich Körnern feinen Goldes breiteten sich seine Aussprüche über weite Flächen. Er hatte wenig für unechten Ruhm übrig, und eine kaustische Beobachtung über das ‚Gehaben der Männer von Genie‘ stand ihm stets zugebote. Sir Thomas Brown war einer seiner ‚Busenfreunde‘, desgleichen Burton und Fuller. In seinen verliebten Launen spielt er mit jener unvergleichlichen ‚Herzogin der vielfachen Parfüms‘; die tollen Komödien von Beaumont und Fletcher brachten ihm helle Träume. Er ließ, gleichsam aus plötzlicher Inspiration, kritische Lichter darauf fallen; doch genoß man ihn am besten, wenn man ihn selbst ein Spiel wählen ließ. Fing ein andrer an, sich über seine Lieblings-

..chter zu äußern, dann war er imstande, ihm ins Wort zu fallen, er bemerkte irgend etwas, und man wußte nicht, ob er etwas Unrichtiges oder Boshaftes meint. In C... bildeten eines Abends jene dramatischen Dichter vor allem das Thema des Gesprächs. Mr. X. rühmte die leidenschaftliche Glut, den erlauchten Stil einer Tragödie — ich weiß nicht, welcher —, da unterbrach ihn Elia sogleich mit der Bemerkung: Das bedeutet nichts, die lyrischen Partien sind das Erhabene gewesen — ja die lyrischen Partien!"

Eine Seite seiner literarischen Bestrebungen verdient besondere Erwähnung. Man darf sagen, der moderne Journalismus hat ihm so viel wie irgendeinem Mann zu Beginn des Jahrhunderts zu danken. Er war der Vorkämpfer für die orientalische Prosa, er fand sein Ergötzen an malenden Beiworten und pompösen Übertreibungen. Ein Stil, dessen üppiger Glanz den Gegenstand verhüllt: das ist die Haupterrungenschaft einer sehr bedeutsamen und sehr bewunderten Schule der Artikelschreiber aus der Fleet-Street. Janus Weathercock hat diese Schule, man darf es behaupten, begründet. Er erkannte auch: es fällt nicht schwer, das Publikum für die eigene Persönlichkeit, wenn man immer davon redet, zu interessieren. So erzählt dieser so junge Mann in seinen Zeitungsartikeln der Mitwelt, was er zu Mittag speist, wo er seine Kleider

machen läßt, welcher Weinsorte er den Vorzug gibt, wie es mit seiner Gesundheit bestellt ist — genau, als ob er Wochenchroniken für irgendeine sehr verbreitete Zeitung unsrer Tage verfaßte. Besaß auch diese Seite seiner Tätigkeit am wenigsten Wert, sie übte gleichwohl den sichtbarsten Einfluß. Heutzutage ist ein Publizist ein Mann, der die Öffentlichkeit mit den Details der Ungesetzlichkeiten, die er in seinem Privatleben verübt, langweilt.

Wie die meisten künstlichen Menschen, bekundet er besondere Vorliebe für die Natur. „Drei Dinge", sagt er irgendwo, „sind mir besonders wert: bequem auf einer Höhe, die die reiche Aussicht beherrscht, zu sitzen; im Sonnenglanze ringsum durch dichte Bäume beschattet zu werden; die Einsamkeit so recht mit dem Bewußtsein zu schlürfen, daß Menschen in der Nähe sind. Dies alles beschert mir das Land." Er schildert uns, wie er über süß duftenden Ginster wandert und Collins „Ode an den Abend" laut vor sich hin spricht, um den erlesenen Geist des Augenblicks zu erhaschen. Er schildert, wie er sein Antlitz „in ein vom Tau der Mainacht feuchtes Primelbeet drückt"; er erzählt, welche Freude er empfindet, wenn er die sanften Kühe „durch das Zwielicht heimwärts ziehn sieht" und das „entfernte Geläute der Lämmerherden" vernimmt. Eine seiner Redewendungen: „der Polyanthus glühte in seinem

kalten Erdenbett wie ein einsames Bild des Gio-
gione auf einer dunkeln eichenen Wand", ist fü
sein Empfinden seltsam bezeichnend. Auch d
nachfolgende Bemerkung ist in ihrer Art sel
hübsch —

„Das kurz geschnittene zarte Gras war be
deckt mit Maßliebblüten, sie standen dicht wie di
Sterne einer Sommernacht. Das rauhe Ge
krächze emsiger Krähen klang, sanfter tönend
ein wenig entfernt, aus einem hohen, düster
Ulmenhain hernieder. Zuweilen wurde di
Stimme eines Knaben laut, der die Vögel vo
den neu besäten Feldern fortscheuchte. Di
blauen Tiefen waren dunkel-ultramarin gefärbt
Über den sanften Himmel strich nicht eine Wolke
Nur um seinen Rand flutete ein Streifen de
Lichts, ein Nebelhäutchen, dem gegenüber sic
das nahegelegene Dorf mit der alten Steinkirch
deutlich glänzendweiß abhob. Ich mußte a
Wordsworths ,Verse im März geschrieben
denken."

Wir dürfen jedoch nicht vergessen, daß eben der
kultivierte junge Mann, der diese Zeilen nieder-
schrieb und sich für den Einfluß Wordsworths so
empfänglich zeigte, zugleich, wie ich in der Einlei-
tung dieser Denkschrift bemerkte, einer der heim-
lich-verschwiegensten Giftmischer seines Zeitalters
gewesen ist. Er berichtet uns nicht, wodurch er
zu diesem seltsamen Verbrechen zuerst angeregt
ward. Das Tagebuch, in dem er sorgfältig die

Ergebnisse seiner schrecklichen Versuche und das Verfahren, das er anwandte, aufzeichnete, ist uns leider in Verlust geraten. Selbst in seinen spätern Lebenstagen bewahrte er über dieses Thema völliges Stillschweigen; er zog es vor, über den „Ausflug“ und „Gedichte, die aus Leidenschaften entspringen“, zu plaudern. Es unterliegt aber keinem Zweifel, daß jenes Gift, dessen er sich bediente, Strychnin gewesen ist. Er verbarg in einem der herrlichsten Ringe, auf die er so stolz war, die er trug, um die feine Modellierung seiner vornehmen Elfenbeinhand hervorzuheben, Kristalle der indischen nux vomica' eines Giftes, das — so erzählt uns einer seiner Biographen — „beinahe geschmacklos, schwer zu entdecken und fast unendlicher Verdünnung fähig ist“. Seiner Mordtaten, berichtet de Quincey, sind mehr gewesen, als man je durch die Gerichtsverhandlungen erfuhr. Das ist gewiß, und einige dieser Morde sind der Aufzeichnung wert. Das erste Opfer war sein Onkel Mr. Thomas Griffiths. Er vergiftete ihn im Jahre 1829 in der Absicht, in den Besitz von Linden House, einer Stätte, die er seit jeher sehr liebte, zu gelangen. Im August des nächsten Jahres hat er Mr. Abercrombie, die Mutter seiner Gattin, im folgenden Dezember die liebliche Helene Abercrombie, seine Schwägerin, vergiftet. Das Motiv des Mords der Mrs. Abercrombie steht nicht ganz fest. Er hat die Tat vielleicht aus

iner Laune begangen, oder um irgendein fürch-
terliches Machtgefühl, das in ihm lebte, zu be-
friedigen, oder weil sie etwas argwöhnte, oder
vielleicht aus gar keinem bestimmten Grund. Was
jedoch Helene Abercrombie betrifft, so haben
er und seine Gattin diesen Mord verübt, um eine
Summe von ungefähr 18.000 Pfund Sterling
zu erlangen; sie hatte nämlich ihr Leben bei ver-
schiedenen Gesellschaften um diese Summe ver-
sichert. Die nähern Umstände waren die fol-
genden. Am 12. Dezember reiste er in Gesell-
schaft seiner Frau und seines Kindes von
Linden House nach London und bezog in
der Conduit-street, Regent-street Nr. 12, eine
Wohnung. In ihrer Begleitung befanden
sich die beiden Schwestern Helene und
Madeleine Abercrombie. Am Abend des 14.
besuchten sie gemeinsam das Theater, beim
Abendessen fühlte sich Helene unwohl. Den Tag
darauf erkrankte sie ernstlich, und Dr. Locock aus
Hanover Square wurde an ihr Lager berufen.
Sie lebte noch bis Montag, den 20. An diesem
Tage brachte ihr nach der Morgenvisite
des Arztes Mr. und Mrs. Wainewright ein
vergiftetes Gelee; dann machten sie einen
Spaziergang. Nach ihrer Rückkehr war Helene
Abercrombie bereits eine Leiche. Sie war un-
gefähr zwanzig Jahre alt, ein schlankes, an-
mutiges, hellblondes Mädchen. Eine sehr rei-
zende rötliche Kreidezeichnung von der Hand ihres

Schwagers ist noch vorhanden; sie bekundet, wie sehr sein künstlerischer Stil damals von Sir Thomas Lawrence beeinflußt ward, einem Maler, für dessen Art er stets große Bewunderung hegte. De Quincey meint, Mrs. Wainewright sei in Wahrheit nicht Mitwisserin des Mords gewesen. Hoffen wir, daß sie es nicht war. Das Verbrechen sollte in der Einsamkeit und ohne Helfershelfer bleiben.

Die Versicherungsgesellschaften ahnten wohl den wahren Zusammenhang der Dinge und lehnten die Auszahlung der Polizze ab, wobei sie sich auf gewisse fachtechnische Mängel stützten: die Deklaration sei falsch gewesen, auch seien die Polizzen nicht eingezahlt worden. Mit erstaunlichem Mut brachte nunmehr der Giftmischer eine Klage beim Gerichtshofe von Chancery wider die „Imperial Company" ein; vereinbart wurde, daß ein Urteilsspruch alle Fälle erledigen solle. Das Gericht gelangte durch fünf Jahre zu keinem Ergebnis, endlich wurde nach einer entgegengesetzt lautenden Entscheidung das Urteil zugunsten der Gesellschaft gefällt. Der Richter in dieser Angelegenheit war Lord Abinger. Egomet Bonmot war durch Mr. Erle und Sir William Follet vertreten; für die Gegenseite erschienen der Kronanwalt und Sir Frederick Pollock. Der Kläger war unglücklicherweise außerstande, bei einem der Gerichtstage anwesend zu sein. Die Weigerung der Gesell-

schaft, ihm die 18.000 Pfund Sterling zu be-
zahlen, hatte ihn in höchst peinliche pekuniäre
Schwierigkeiten gestürzt. In der Tat, wenige
Monate nach der Ermordung der Helene Aber-
crombie war er schuldenhalber in den Straßen
Londons in dem Augenblick verhaftet worden,
wo er der hübschen Tochter eines seiner Freunde
eine Serenade darbrachte. Über diese Schwie-
rigkeiten kam er allmählich hinweg, doch hielt er
es bald für geratener, bis zu dem Augenblick,
wo mit seinen Gläubigern ein Übereinkommen
getroffen wäre, zu verschwinden. Er begab sich
also nach Boulogne, um dem Vater der erwähnten
jungen Dame einen Besuch abzustatten; wäh-
rend seines Aufenthalts daselbst überredete er
ihn, sein Leben bei der Pelican Company um
den Betrag von 3000 Pfund Sterling zu ver-
sichern. Kaum waren die notwendigen Förm-
lichkeiten erfüllt, kaum war die Polizze ausge-
stellt, so schüttete er ihm einige Strychninkristalle
in den Kaffee, während sie eines Abends nach
dem Speisen zusammensaßen. Durch diese Tat
gewann er keinerlei materiellen Vorteil. Seine
Absicht war nur, sich an der Gesellschaft, die es
als erste abgelehnt hatte, ihm den Lohn seines
Verbrechens auszubezahlen, zu rächen. Sein
Freund starb am darauffolgenden Tag vor seinen
Augen. Er reiste von Boulogne plötzlich ab,
um Skizzen der malerischen Gegenden der Bre-
tagne anzufertigen. Er war dann eine Zeitlang

Gast eines alten französischen Edelmanns, der ein wundervolles Landhaus bei St. Omer besaß. Von hier aus begab er sich nach Paris; dort hielt er sich einige Jahre auf und führte, wie die einen sagen, ein Leben in Üppigkeit, die andern meinen, „er sei mit dem Gift in der Tasche umhergeschlichen und von allen, die ihn kannten, gefürchtet worden". Im Jahre 1837 kehrte er heimlich nach England zurück. Eine seltsame Verzauberung hatte seine Schritte in die Heimat gelenkt. Er folgte einer geliebten Frau.

Es war im Monat Juni, er hielt sich eben in einem der Hotels von Covent Garden auf. Sein Wohnzimmer war zu ebener Erde, er hatte vorsichtigerweise die Vorhänge herabgelassen, um nicht gesehn zu werden. Er hatte nämlich vor dreizehn Jahren, zu jener Zeit, wo er seine erlesene Sammlung von Majoliken und Marc Antonios anlegte, die Namen einiger seiner Kuratoren gefälscht, um solcherart in den Besitz einer Summe Geldes zu gelangen, die ihm seine Mutter hinterlassen hatte. Er wußte, daß dieser Betrug entdeckt worden war und daß er durch seine Rückkehr nach England sein Leben gefährde. Trotzdem kehrte er zurück. Soll man sich darüber wundern? Ich sagte, jene Frau war sehr schön, und überdies liebte sie ihn nicht.

Er wurde bloß durch Zufall entdeckt. Ein Lärm auf der Straße entfachte seine Aufmerksamkeit. Er zog in seinem künstlerischen Inter-

esse fürs moderne Leben einen Augenblick den Vorhang auf. Da rief jemand: „Da ist Wainewright, der Fälscher!“ Es war Forrester, der Geheimpolizist.

Am 5. Juli ward er nach Old Bailey geschafft. Der folgende Bericht über den Prozeß erschien in der „Times“:

„Vor den Richtern Mr. Vaughan und Mr. Baron Alderson stand Thomas Griffiths Wainewright, ein Mann von zweiundvierzig Jahren — er trägt einen Schnurrbart und macht den Eindruck eines Gentlemans —, unter der An[illegible] der Fälschung einer Bevollmächtigungsurkunde, einen Betrag von 2259 Pfund Sterling betreffend. Seine Absicht war, den Generaldirektor und die Gesellschaft der Bank von England zu betrügen.

„Die Anklage wider den Häftling umfaßte fünf Punkte. Der Angeklagte erklärte sich beim Verhör vor Mr. Sergeant Arbin im Laufe des Vormittags in sämtlichen Punkten für nichtschuldig. Dem Gerichtshof gegenüber bat er, seine frühern Angaben widerrufen zu dürfen; er bekannte sich in zwei Punkten nebensächlicher Natur für schuldig.

„Der Anwalt der Bank führte aus, es seien noch drei Anklagepunkte vorhanden, die Bank beharre aber nicht darauf, daß Blut fließe. Daher wurde das Urteil nur über die beiden weniger wichtigen Fakten geschöpft. Die Verhandlung

schloß damit, daß der ‚Recorder‘ das Urteil verkündete, wonach über den Angeklagten die Strafe der Deportation auf Lebensdauer verhängt wurde.“

Man brachte ihn nach Newgate zurück, damit er sich hier für den Transport in die Kolonien vorbereite. In einem der Essays aus seiner ersten Zeit findet man eine seltsame Stelle, in der Wainewright von sich selbst träumte, er liege im Horsemonger Gefängnis, ein zum Tode Verurteilter, weil er der Versuchung, einige Marc Antonios aus dem Britischen Museum zur Vervollständigung seiner Sammlung zu stehlen, nicht zu widerstehn vermochte. Das Urteil, das ihn jetzt traf, bedeutete für einen Menschen seiner Kultur gewissermaßen den Tod. Er beklagte sich darüber zu Freunden bitterlich und bemerkte, wie manche denken werden, nicht ohne Grund: die Summe Geldes sei tatsächlich sein eigen gewesen, da sie ihm von seiner Mutter bestimmt war. Ferner sei die Fälschung, wie sie nun einmal vorlag, vor dreizehn Jahren begangen worden. Dieser Umstand bilde zumindest, um seinen Ausdruck zu gebrauchen, eine „Circonstance attenuante“. Die Fortdauer der Persönlichkeit ist ein sehr subtiles Problem der Metaphysik, und unser englisches Gesetz löst dieses Problem ohne Frage auf sehr rauhe und rasche Art. Es liegt aber ein dramatisches Moment in der Tatsache, daß diese schwere Strafe

um einer Missetat willen über ihn verhängt wurde, die keineswegs sein ärgstes Verbrechen war, wenn man seinen verhängnisvollen Einfluß auf die moderne journalistische Prosa bedenkt.

Während seines Aufenthalts in diesem Gefängnis begegneten ihm Dickens, Macready und Hablot Browne zufälligerweise. Sie hatten eben einen Rundgang durch die Londoner Gefängnisse gemacht, um künstlerische Anregungen zu gewinnen, in Newgate wurden sie plötzlich Wainewrights gewahr. Er blickte sie, wie uns Forster erzählt, trotzig an, doch war Macready „entsetzt, einen Mann, den er in frühern Jahren intim gekannt, bei dem er gespeist hatte, in ihm zu erkennen".

Andre waren neugieriger; so kam es, daß seine Zelle kurze Zeit hindurch eine Art Zusammenkunftsort der fashionabeln Welt wurde. Viele Literaten begaben sich hinab und besuchten ihren alten Kameraden von der Feder. Er war aber keineswegs mehr der frohgemute Janus, den Charles Lamb bewundert hatte. Er schien ganz und gar Zyniker. Dem Agenten einer Versicherungsgesellschaft, der ihn eines Nachmittags besuchte und meinte, jetzt sei der gelegene Augenblick zu Bemerkungen von der Art wie „das Verbrechen sei doch eine verfehlte Spekulation", — diesem antwortete er: „Sir! Ihr Geschäftsleute spekuliert und wartet das Ergebnis eurer Speku-

lationen ab. Einigen ist Erfolg beschieden, andere mißglücken. Meine Spekulationen haben zufälligerweise fehl geschlagen. Ihre haben Erfolg gehabt. Das ist, mein Herr, der einzige Unterschied zwischen Ihnen, der Sie mich besuchen, und mir. Doch will ich Ihnen bemerken: in einem bin ich bis zum Schluß siegreich geblieben. Das Leben hat mich dazu bestimmt, nie die Würde eines Gentlemans außer acht zu lassen. Ich habe sie stets bewahrt. Ich bewahre sie noch. An diesem Ort ist es Brauch, daß der Reihe nach jeden Insassen die Verpflichtung trifft, am Morgen die Zelle rein zu fegen. Meine Zellenmitbewohner sind ein Maurer und ein Straßenfeger, aber sie reichen mir niemals den Besen!" Als ihm ein Freund den an Helene Abercrombie verübten Mord vorwarf, zuckte er mit den Achseln und sagte: „Jawohl, es war fürchterlich, eine solche Tat zu begehn, aber sie hatte sehr dicke Fußknöchel."

Von Newgate ward er in die Hulks nach Portsmouth gebracht und von hier auf der „Susanna" mit dreihundert andern Verbrechern nach Van Diemensland transportiert. Die Reise scheint ihm viel Ekel verursacht zu haben. In einem an einen Freund gerichteten Brief beklagt er sich bitter über den Schimpf, der ihm, einem Genossen von Dichtern und Künstlern, dadurch angetan wurde, daß man ihn mit Bauernlümmeln zusammenpferche. Daß er seine Ge-

fährten mit einem solchen Ausdruck bezeichnet
darf uns nicht wundernehmen. Das Verbreche
entsteht in England selten aus schlechter Ver
anlagung. Sein Motiv ist beinahe stets de
Hunger. Vermutlich war an Bord nicht ei
sympathischer Zuhörer, nicht einmal eine psycho
logisch interessante Natur.

Seine Kunstliebe jedoch verließ ihn trotz all
dem keinen Augenblick. In Hobart Town hat e
ein Atelier eingerichtet, er begann auch wiede
mit dem Skizzieren und dem Porträtmalen. Sei
Gespräch, seine Manieren scheinen an Reiz nicht
verloren zu haben. Er gab auch nicht das ge
wohnte Vergiften auf. Man berichtet von zwe
Fällen, wo er den Versuch unternahm
Leute, die ihn beleidigt hatten, aus dem Weg z
räumen. Doch scheint seine Hand ihre Geschic
lichkeit eingebüßt zu haben. Beide Versuche sin
ihm vollkommen mißlungen. Im Jahre 184
überreichte er, da ihm die gesellschaftliche Zu
stände Tasmaniens durchaus nicht behagten, den
[illegible]neur des Distrikts, Sir John Eardle
[illegible], eine Bittschrift um Ausstellung eine
Erlaubnisscheins zur Rückkehr. Er bemerk
darin über sich selbst: Er werde von Gedanke
bedrängt, die nach Form und Gestaltung ver
langten, es sei ihm hier ganz unmöglich, sei
Wissen zu vermehren und sich in der Kunst de
nutzbringenden oder auch nur gefälligen Red
zu üben. Sein Bittgesuch ward jedoch ab

geschlagen, und Coleridges Gefährte fand darin seinen Trost, daß er jene wundervollen „Paradis Artificiels“ niederschrieb, in deren Geheimnis nur die Opiumesser ganz eindringen. Im Jahre 1852 starb er an einem Schlaganfall; er hatte keinen andern Gefährten um sich, als eine Katze, für die er besondere Liebe hegte. Seine Verbrechen scheinen auf seine Kunst ganz außerordentlich eingewirkt zu haben. Sie gaben seinem Stil ein streng persönliches Gepräge; eine Eigentümlichkeit, deren seine Erstlingswerke ermangelten. In einer Anmerkung zu der Lebensbeschreibung Dickens erwähnt Forster, daß Lady Blessington von ihrem Bruder, dem Major Power, der eine militärische Stellung in Hobart Town einnahm, ein Ölporträt einer jungen Dame von Wainewrights klugem Pinsel erhielt. Man sagt, „er habe den Versuch gemacht, dem Bildnis eines hübschen, kindlichen Mädchens Züge seiner eigenen Verruchtheit zu geben“. E. Zola berichtet uns in einer seiner Novellen von einem jungen Mann, der einen Mord beging und sich dann der Kunst zuwendet; er malt impressionistische Porträts sehr ehrenhafter Leute in einem grünlichen Ton, und alle haben merkwürdige Ähnlichkeit mit seinem Opfer. Die Entwicklung des Stils des Mr. Wainewright scheint mir weit mehr und weit Subtileres zu besagen. Man kann sich sehr wohl eine starke

Persönlichkeit vorstellen, di aus dem Verbrec
hervorwuchs.

Diese seltsam berückende Persönlichkeit,
vor einigen Jahren das literarische London
blendet und im Leben und unserm Schriftt
so glänzend debutiert hat, ist ohne Zweifel d
sehr fesselnden Studiums wert. Mr. W. Car
Hazlitt, sein jüngster Biograph, dem ich ei
Reihe von Tatsachen dieser Denkschrift verdan
— sein kleines Buch ist wirklich in seiner Art ga
unschätzbar —, vertritt die Meinung, Wain
wrights Leidenschaft für Kunst und Nat
seien nur affektiert gewesen; andre haben ih
alles literarische Können abgesprochen. Die
Ansicht scheint mir durchaus falsch oder weni
stens irrig. Daß jemand ein Giftmischer i
spricht noch nicht gegen seine Prosa. Bürge
liche Tugenden bilden nicht die wahre Grundla
der Kunst, doch mögen sie Künstlern zweite
Rangs zur Reklame dienen.

Mag sein, daß de Quincey Wainewright
kritisches Können zu hoch gewertet hat. Ich kan
die Bemerkung abermals nicht unterdrücken
in den Werken, die er veröffentlichte, findet si
manche zu alltägliche, zu gemeinplätzige, manch
Wendung, die — im übeln Sinn des übel
Wortes — allzu journalistisch klingt. Hie un
da drückt er sich außerordentlich vulgär aus
auch ermangelt er stets der Selbstzucht des echten
Künstlers. Allein, wir müssen für einige seiner

Fehler die Zeit, in der er lebte, zur Verantwortung ziehn; wie dem auch sei, eine Prosa, die Charles Lamb „prächtig" nannte, ist nicht ohne historisches Interesse. Für mich unterliegt es keinem Zweifel, daß wirkliche Liebe für Kunst und Natur ihm zu eigen gewesen. Es gibt keinen wesentlichen Zwiespalt zwischen Kultur und Verbrechen. Wir können nicht die ganze Weltgeschichte zu dem Zweck umschreiben, um unsrer moralisierenden Empfindung, wie die Welt sein sollte, Genüge zu tun.

Allerdings, er steht unsrer Zeit viel zu nahe, als daß man über ihn ein rein künstlerisches Urteil gewinnen könnte. Es ist unmöglich, ein heftiges Vorurteil gegen einen Mann zu unterdrücken, der Lord Tennyson oder Mr. Gladstone oder den Master of Balliol hätte vergiften können. Doch vermöchten wir sehr wohl zu einer vorurteilslosen Abschätzung seiner Stellung und seines Werts zu gelangen, hätte er nur ein Kostüm getragen und eine von der unsern verschiedene Sprache gesprochen, hätte er im Rom der Kaiserzeit oder der italienischen Renaissance oder im Spanien des siebzehnten Jahrhunderts oder in irgendeinem andern Land, in irgendeinem andern Jahrhundert als hierzulande und in dieser Zeit gelebt. Ich weiß, es gibt sehr viele Geschichtsschreiber oder wenigstens Schriftsteller, die historische Themen behandeln, die der Meinung sind, man müsse die Ge-

schichte mit dem Maßstabe moralischer Wertu
messen; es sind Leute, die Lob und Tadel mit d
gravitätischen Würde eines erfolgreichen Sch
lehrers verteilen. Dies ist aber eine lächerli
Gewohnheit und bezeugt nur, daß der morali
Instinkt zu solcher Ausbildung gelangen kan
daß er überall dort erscheint, wo man sein
nicht bedarf. Kein Mensch, der wirklich hi
rischen Sinn besitzt, denkt daran, Nero zu tade
Tiberius auszuschelten oder Cäsar Borgia ei
Zensur zu erteilen. Diese Persönlichkeiten si
für uns Theaterfiguren geworden. Sie erfüll
uns vielleicht mit Grauen, mit Schrecken od
Verwunderung, aber sie erbittern uns nicht. S
stehn mit uns in keinem unmittelbaren Z
sammenhang. Wir haben von ihnen nichts
fürchten. Sie sind bereits in die Sphäre v
Kunst und Wissenschaft hinübergegangen, u
weder Kunst noch Wissenschaft kennt moralisc
Zustimmung oder Verwerfung. So mag es au
eines Tags mit dem Freund Charles Lamb
geschehn. Gegenwärtig empfind ich: Er i
von uns zu wenig entfernt, als daß man ihn m
jener erlesenen feinsinnigen uninteressierten Ne
gierde betrachten könnte, der wir so manche en
zückende Studie über die großen Verbrecher de
italienischen Renaissance aus der Feder des Mr
John Addington Symonds, der Miß A. Mar
F. Robinson, der Miß Vernon Lee und andre
ausgezeichneter Autoren verdanken. Gleichwohl

die Kunſt hat ihn nicht vergeſſen. Er iſt der Held von Dickens „Hunted Down", der Varney in Bulwers „Lucretia". Wir ſtellen mit Genugtuung feſt, daß die Dichtkunſt dem Mann, der mit der Feder, dem Pinſel und dem Gift ſo gut umzugehn wußte, ihre Huldigung nicht verſagte. Die Dichtung anzuregen, hat mehr als eine Tat zu bedeuten.



Die Wahrheit der Masken.

Bemerkungen über die Illusion.



In einigen der ziemlich heftigen Angriffe, die jüngst gegen den Glanz der Ausstattung, der jetzt in England unser Wiederbeleben Shakespeares kennzeichnet, erhoben wurden, hat die Kritik, so scheint es, stillschweigend angenommen: Shakespeare selbst sei das Kostüm seiner Schauspieler mehr oder minder gleichgültig gewesen; könnte er Mrs. Langtrys Darstellung von „Antonius und Cleopatra“ sehn, dann würde er vermutlich sagen: auf das Stück allein komm es an, alles andre sei Leder und Stoff. Und was die Frage der historischen Genauigkeit des Kostüms betrifft, hat Lord Lytton in einem Artikel im „Nineteenth Century“ das Kunstdogma ausgesprochen: archäologische Genauigkeit wäre bei der Darstellung der Shakespeareschen Stücke durchaus nicht am Platz, der Versuch, sie einzuführen, sei eine der albernsten Pedanterien eines Zeitalters, das vom Entlehnen lebe.

Lord Lyttons Standpunkt werde ich später prüfen. Was jedoch die Theorie betrifft, Shakespeare habe auf die Kostümgarderobe seines Theaters wenig geachtet, so wird jeder, der sich die Mühe nimmt, Shakespeares Methode zu

studieren, erkennen: es gibt keinen Dramatiker der französischen, englischen oder athenischen Bühne, der um der Illusionswirkung willen auf das Kostüm seiner Schauspieler so viel Gewicht wie grade Shakespeare gelegt hätte.

Ihm war wohl bekannt, wie sehr das künstlerische Temperament immer durch die Schönheit des Kostüms bezaubert wird, und eben darum flicht er stets in seine Stücke Maskenzüge und Tänze ein, bloß um der Freude wegen, die sie dem Auge gewähren. Noch heute haben wir für die drei großen Prozessionen in „Heinrich dem Achten" seine szenischen Vorschriften, die durch minutiöse Genauigkeit im Detail, bis herab zu den Kragen Seiner Eminenz und den Perlen im Haar Anna Boleyns, ausgezeichnet sind. Wahrhaftig, es würde einem modernen Direktor nicht schwer fallen, die Festzüge genau nach Shakespeares Anweisungen auf die Szene zu stellen. Das war so peinlich-genau gewesen, daß einer der Hofbeamten jener Zeit in einem Bericht über die letzte Aufführung dieses Stücks am „Globe-Theater" einem Freund gegenüber sich hauptsächlich über ihren Realismus beklagt, besonders darüber, daß man die Ritter des Hosenbandordens in der Tracht und mit den Insignien des Ordens auf die Bühne bringe. Dies habe den Zweck, die wirklichen Zeremonien lächerlich zu machen. Genau im nämlichen Geist hat die französische Regierung von

einiger Zeit dem M. Christian, diesem ent-
zückenden Schauspieler, verboten, in Uniform
auf der Bühne zu erscheinen: daß ein Oberst
karikiert werde, schädige den Ruhm der Armee.
Und auch sonst wurde der Prunk, der die eng-
lische Bühne unter Shakespeares Einfluß aus-
zeichnete, von den Kritikern seiner Zeit zum Ge-
genstand des Angriffs genommen, in der Regel
allerdings nicht aus Gründen der demokratischen
Tendenzen des Realismus, sondern zumeist aus
jenen moralischen Motiven, die stets die letzte
Zuflucht derer bleiben, denen Schönheitssinn
mangelt.

Was ich jedoch nachdrücklich betonen möchte,
ist keineswegs: daß Shakespeare durch das Ver-
binden malerischen Beiwerks mit der Poesie
seine Schätzung des reizvollen Kostüms zu er-
kennen gab, sondern daß er die Bedeutung des
Kostüms als eines Mittels, gewisse dramatische
Wirkungen hervorzubringen, erkannte. Die
Illusion in manchen seiner Stücke, wie z. B.
„Maß für Maß", „Wie es Euch gefällt", „Die
beiden Edelleute von Verona", „Ende gut, alles
gut", „Cymbeline" u. a. hängt von der Verschie-
denartigkeit der Kleidung ab, die der Held oder
die Heldin trägt. Die entzückende Szene in
„Heinrich dem Sechsten", die von den modernen
Wunderkuren handelt, die [illegible]ube ver-
richtet, diese Szene verliert [illegible]
lich, wenn Gloster nicht [illegible]

lach gekleidet auftritt. Und bei der Lösung des Knotens in den „Lustigen Weibern von Windsor“ ist die Farbe des Gewands der Anna Page von einzig wesentlicher Bedeutung. Für das Vorkommen der Verkleidung bei Shakespeare gibt es zahllose Beispiele. Posthumus verbirgt seine Leidenschaft unter eines Bauern Kleid und Edgar seinen Stolz unter den Lumpen eines Wahnsinnigen. Porzia bedient sich der Tracht eines Anwalts, Rosalinde erscheint „durchaus wie ein Mann“ gekleidet. Pisanios Mantelsack verwandelt Imogen in den Jüngling Fidele. Jessica entflieht, als Knabe verkleidet, aus dem Haus ihres Vaters, Julia knüpft ihr blondes Haar in phantastische Liebesknoten und legt Hose und Wams an. Heinrich der Achte wirbt um seine Dame als Schäfer, Romeo als Pilger; Prinz Heinz und Poins erscheinen zuerst als Wegelagerer in steifleinenem Anzug, dann mit weißen Schürzen und Lederjoppen als Kellner in einer Schenke. Und Fallstaff, tritt er uns nicht zuerst als Straßenräuber, als altes Weib, als „Herne, der Jäger“, als Wäsche, die ins Waschhaus gebracht wird, entgegen? Auch die Beispiele der Steigerung der dramatischen Situation durch das Anwenden des Kostüms sind nicht weniger zahlreich. Nach der Niedermetzelung Duncans erscheint Macbeth in seinem Nachtgewand, als sei er eben vom Schlaf aufgestandert. Timon, der das Spiel in

Herrlichkeit begann, endet in Lumpen. König Richard schmeichelt den Londoner Bürgern durch seine geringe und schäbige Rüstung, und er wandelt, kaum daß er durch Blut zum Thron geschritten, durch die Straßen, angetan mit Krone und Wappen und Knieband. Der Höhepunkt des „Sturms“ ist in dem Augenblick erreicht, wo Prospero die Tracht eines Zauberers von sich wirft, Ariel um seinen Hut und Degen entsendet und sich als der große italienische Herzog zu erkennen gibt. Selbst der Geist in „Hamlet“ ändert seine geheimnisvolle Tracht je nach der Wirkung, die er zu üben gedenkt. Was Julia belangt — ein moderner Stückeschreiber würde sie vermutlich in ihrem Sterbehemd zur Schau gestellt haben: er hätte damit nur eine Schauerszene gewonnen. Shakespeare aber gibt ihr reiche und prunkvolle Gewänder, deren Lieblichkeit die Gruft zu einer „Festhalle voller Licht“, das Grab zu einem Brautgemach wandelt und Romeos Reden über den Triumph der Schönheit über den Tod veranlaßt und begründet.

Selbst geringfügige Details der Kleidung, wie die Farbe der Strümpfe eines Majordomus, das Muster im Taschentuch einer Frau, die Ärmel eines jungen Soldaten, die Hüte einer Dame von Welt werden in Shakespeares Händen Momente von wirklich dramatischer Bedeutung. Die Handlung des in Frage stehenden Stücks ist zuweilen davon völlig bedingt. Manche

andre Dramatiker haben sich des Kostüms als eines Mittels, den Zuhörern den Charakter einer Person sogleich bei ihrem Auftreten klar zu machen, bedient, doch hat dies keiner so glänzend wie Shakespeare im Falle des Gecken Parolles vermocht, dessen Kleidung, beiläufig gesagt, nur ein Archäologe verstehn kann. Der Scherz, daß Herr und Diener vor dem Publikum die Kleider wechseln oder daß Schiffbrüchige über das Aufteilen eines Haufens kostbarer Gewänder in Zank geraten, und daß etwa ein Kesselflicker in seinem Rausch wie ein Herzog aufgeputzt wird: dieser Scherz mag als Teil jener großen Rolle betrachtet werden, die das Kostüm stets, von der Zeit des Aristophanes bis zu Mr. Gilbert herab, in der Komödie spielte. Doch hat aus bloßen Einzelheiten des Anzugs und des Schmucks keiner solch ironische Gegensätze, solch unmittelbare tragische Wirkungen, so viel Mitleid und so viel Pathos wie Shakespeare zu gewinnen gewußt. Vom Kopf bis zu den Füßen bewaffnet, schleicht der tote König auf den Schlachtgefilden von Elsinore einher, weil etwas im Staate Dänemark faul ist. Shylocks Judenkaftan bildet mit einen Teil des Schimpfs, unter dem dies verletzte, verbitterte Geschöpf sich krümmt. Arthur, um sein Leben flehend, findet keinen bessern Fürsprecher als jenes Taschentuch, das er Hubert gegeben.

„Habt ihr das Herz? Als euch der Kopf nur schmerzte,
So band ich euch mein Schnupftuch um die Stirn,
(Mein bestes, eine Fürstin stickt es mir,)
Und niemals fordert ichs euch wieder ab.“

Und Orlandos blutbeflecktes Tuch wirft den ersten düstern Schatten ins köstliche Waldidyll und zeigt uns die Tiefe des Gefühls, das unter dem phantastischen Witz, den eigenwilligen Scherzen der Rosalinde verborgen liegt.

„— Wars gestern Abend noch an meinem Arm;
Da küßt ichs: es entfloh, doch, nicht dem Herrn,
Zu sagen, daß ich außer ihm was küßte“

sagt Imogen und scherzt über den Verlust des Armbands, das bereits auf dem Weg nach Rom war, ihr die Treue des Gatten zu rauben. Der kleine Prinz spielt, zum Tower schreitend, mit dem Dolch im Gürtel seines Oheims. Duncan schickt in der Nacht, wo er gemordet wird, der Lady Macbeth einen Ring, und der Ring der Porzia wandelt die Tragödie des Kaufmanns in die Komödie eines Weibes. York, der große Rebell, stirbt, eine papierne Krone auf dem Haupt; Hamlets schwarzes Gewand bedeutet im Stück eine Art Farbenmotiv, wie das Trauerkleid der Ximene im Cid, und der Höhepunkt der Rede des Antonius ist erklommen, da er Cäsars Gewand vorweist:

„Noch erinner ich mich
Des ersten Males, daß es Cäsar trug,
In seinem Zelt, an einem Sommerabend,
Er überwand den Tag die Nervier. —

Hier, schauet! fuhr des Cassius Dolch herein;
Seht, welchen Riß der tückische Casca machte!
Hier stieß der vielgeliebte Brutus durch.
Wie? weint ihr, gute Herzen, seht ihr gleich
Nur unsers Cäsars Kleid verletzt?"

Die Blumen, mit denen sich Ophelia in ihrem Wahnsinn schmückt, sprechen eine so leidenschaftliche Sprache wie die Veilchen, blühend auf einem Grab. Mehr als Worte vermögen, ergreift uns König Lears irrendes Wandern auf der Heide durch seinen phantastischen Putz. Und da Cloten, verletzt durch den Vergleich, den seine Schwester zwischen ihm und ihres Gatten Kleidung zieht, das Gewand dieses Gatten selbst anlegt, um an ihr die schmachvolle Untat zu begehn — fühlen wir: im ganzen modernen französischen Realismus, selbst in der „Thérèse Raquin", diesem Meisterstück des Schaurigen, gibt es keine Stelle, die sich an furchtbarer und tragischer Symbolik mit der seltsamen Szene in „Cymbeline" messen könnte.

Auch im Dialog werden einige der lebhaftesten Momente durchs Kostüm angeregt. Rosalindes:

„Denkst du, weil ich wie ein Mann ausstaffiert bin, daß auch meine Gemütsart in Wams und Hosen ist?"

Constancias:

„Der Gram füllt aus die Stelle meines Kindes
Und gibt den leeren Kleidern seine Form;"

und der rasche scharfe Schrei Elisabeths:

„Ah! durchschneidet meine Schnüre!"

sind nur wenige der sehr zahlreichen Beispiele, die man anführen könnte. Eine der feinsten Wirkungen, die ich von der Bühne herab je empfing, dank ich Salvini, im letzten Akt des „Lear“. Er riß von der Mütze Kents die Feder herab — und legte sie auf Cordelias Lippen in dem Augenblick, wo er die Worte zu sprechen hat:

„Die Feder regt sich! Ja. Sie lebt!“

Mr. Booth, dessen Lear viele herrliche Momente der Leidenschaft besaß, riß — ich erinnere mich noch daran — aus seinem archäologisch fehlerhaften Hermelinpelz zu diesem Zweck ein paar Haare. Die Wirkung aber, die Salvini erzielte, war die vornehmere, zugleich die lebensechtere. Und alle, die im letzten Akt von „Richard dem Dritten“ Mr. Irving sahn, haben ohne Zweifel nicht vergessen, wie sehr Pein und Schrecken seines Traums durch den Gegensatz gesteigert wurde, der zwischen der vorausgegangenen Ruhe und Stille und dem Hervorbrechen solcher Verszeilen wie:

„Nun, ist mein Sturmhut leichter, als er war?
Und alle Rüstung mir ins Zelt gelegt? Sieh zu,
Daß meine Schäfte fest und nicht zu schwer sind —“

gelegen ist, Zeilen, die für die Zuhörer doppelte Bedeutung hatten; denn sie erinnerten sich der letzten Worte, die Richards Mutter ihm nachrief, da er nach Bosworth zog:

„Drum nimm mit dir den allerschwersten Fluch,
Der mehr am Tag der Schlacht dich mög ermüden
Als all die volle Rüstung, die du trägst.“

Was die Hilfsmittel, die Shakespeare zu seiner Verfügung hatte, betrifft, muß bemerkt werden: er beklagt sich zwar mehr als einmal über die Kleinheit der Bühne, worauf er mächtige historische Stücke darstellen sollte, über den Mangel an Dekorationen, der ihn zwinge, manche sehr wirksame Vorgänge, die vor aller Augen sich ereignen sollten, wegzulassen — trotz alldem schreibt er als Dramatiker, der eine sehr reiche Theatergarderobe zu seiner Verfügung hatte und darauf baun konnte, daß seine Schauspieler auf ihre Kostümierung Mühe verwenden würden. Selbst jetzt ist es schwer, ein Stück wie die „Komödie der Irrungen" aufzuführen. Wir danken dem pittoresken Zufall, daß Miß Ellen Terrys Bruder ihr ähnelt, eine recht gute Aufführung von „Wie es Euch gefällt". In der Tat, man bedarf zur Inszenierung irgendeines Shakespeareschen Stücks in dem Sinne, wie er es selbst gewünscht hätte, eines tüchtigen Requisitenarbeiters, eines klugen Perückenmachers, eines Theaterschneiders, der Sinn für Farbe und Kenntnis der Gewebe besitzt, eines Kenners der Schminkmethoden, eines Fechtmeisters, eines Tanzmeisters und eines Künstlers, der persönlich die ganze Aufführung leitet. Denn Shakespeare verwendet auf die Schilderung der Kleidung und des Auftretens jeder Figur sehr viel Mühe. „Racine verabscheut die Wirklichkeit," sagt Auguste Vacquerie irgendwo; „er hält es unter seiner

Würde, sich mit dem Kostüm abzugeben. Würde man sich an die Vorschriften des Dichters halten, da müßte man Agamemnon mit einem Zepter und Achilles mit einem Degen ausstaffieren.“ Bei Shakespeare jedoch ist das ganz anders. Er gibt uns Winke über das Kostüm der Perdita, des Florizel und Autolycus, der Hexe in „Macbeth“ und des Apothekers in „Romeo und Julia“; er läßt es an sorgfältigen Beschreibungen seines feisten Ritters und an umständlichen Schilderungen des seltsamen Aufzugs, in dem Petruchio seine Hochzeit zu begehn hat, nicht fehlen. Rosalinde, erzählt er uns, soll schlank sein und einen Speer und einen kleinen Dolch tragen; Celia ist kleiner und soll ihr Gesicht braun schminken, damit sie sonnverbrannt aussehe. Die Kinder, die in den Ferien im Windsorwalde mitspielen, sollen in Weiß und Grün gekleidet werden — ein Kompliment, nebenbei gesagt, für die Königin Elisabeth, deren Lieblingsfarben dies waren —, und mit weißen und grünen Girlanden und vergoldeten Masken sollen die Engel zu Katharina nach Kimbolton kommen. Bottom erscheint in einem handgesponnenen Kleid, Lysander unterscheidet sich von Oberon dadurch, daß er in athenischer Tracht auftritt, und Launce hat Löcher in seinen Stiefeln. Die Herzogin von Gloucester steht im Büßerhemd da, hinter ihr der Gatte in Trauerkleidung. Das buntscheckige Kleid des Narren, der Scharlach des

Kardinals, die französischen Lilien, gestickt auf englische Röcke: dies alles wird im Dialog zu witzigen oder spöttischen Bemerkungen benutzt. Wir kennen die Zierate auf der Rüstung des Dauphins und dem Schwert der Pucelle, wir kennen den Helmbusch Warwicks und die Farbe der Nase Bardolphs. Porzia hat goldblondes, Phoebe schwarzes Haar, Orlando hat kastanienbraune Locken, und Sir Andrew Aguecheeks Haar hängt, gleich Flachs auf dem Rocken, herab und will sich nicht kräuseln. Manche seiner Figuren sind dick, manche mager, einige sind gerade gewachsen, andre bucklig, einige von lichter, andre von dunkler Haarfarbe. Manche müssen ihr Gesicht schwarz färben. Lear hat einen weißen Bart, Hamlets Vater einen grauen, und Benedikt muß im Verlauf des Stücks rasiert werden. In der Tat, über die Bühnenbärte verbreitet sich Shakespeare sehr ausführlich; er erzählt uns von den vielen verschiedenen Farben, die zur Anwendung kommen. Er gibt den Schauspielern den Wink, stets darauf zu achten, daß ihre Bärte fest sitzen. Es kommt ein Tanz von Schnittern mit ihren Strohhüten und von Bauern vor, die in ihren haarigen Kleidern den Satyrn gleichen; eine Maskerade der Amazonen, eine Maskerade der Russen und eine Maskerade in klassischen Trachten; da gibt es einige unsterbliche Szenen mit einem Weber, dem der Kopf eines Esels aufgesetzt wurde; da gibt es einen Raufhandel wegen

der Farbe eines Rocks, den der Lordmay[illegible] von London schlichten muß; eine Szene zwischen einem erzürnten Gatten und der Putzmacherin seiner Frau wegen eines Ärmelschlitzes.

Was die Metaphern Shakespeares, die der Kleidung entnommen sind, was die aphoristischen Bemerkungen betrifft, die er darüber macht, was seine Hiebe auf die lächerlich umfänglichen Damenhüte und die vielen Beschreibungen des mundus muliebris vom Lied des Autolycus im „Wintermärchen“ bis herab zu der Schilderung des Gewands der Herzogin von Mailand in „Viel Lärm um nichts“ betrifft — dergleichen findet sich bei Shakespeare zu häufig, als daß man es zitieren könnte. Doch mag man vielleicht erinnern, daß in der Szene Lears mit Edgar die ganze Philosophie der Kleidung enthalten ist — eine Stelle, die vor der grotesken Weisheit und den manchmal bombastischen metaphysischen Ausführungen des „Sartor Resartus“ den Vorzug der Kürze und des Stils besitzt. Ich denke jedoch, aus allem, was ich sagte, ergibt sich bereits klar: Shakespeare hat am Kostüm sehr viel Interesse genommen. Ich meine das nicht in jenem törichten Sinn, in dem man e[illegible] aus seiner Kenntnis der Urkunden und Asphodills den Schluß zog, er sei der Blackstone und Paxton der Elisabetheischen Zeit gewesen. Ich meine: er erkannte, das Kostüm könne dazu dienen, gewisse Eindrücke im

Zuschauer wachzurufen; er fand, daß es eins der wichtigsten Hilfsmittel für den wahren Illusionisten ist. Ja, ihm war Richards Mißgestalt so wert wie die Anmut der Julia; er stellt die Serge des Radikalen neben die Seide des Lords; er erkennt die Bühnenwirkung, die man aus beiden zu ziehn vermag; er findet an Caliban so viel Gefallen wie an Ariel, an Lumpen so viel wie an goldenen Gewändern, er erfaßt die künstlerische Schönheit des Häßlichen.

Die Schwierigkeit, die sich Ducis bei der Übersetzung Othellos natürlicherweise darbieten mußte — da einem so gewöhnlichen Ding, wie es ein Taschentuch ist, solche Bedeutung beigemessen wird — und sein Versuch, die Derbheit des Ausdrucks dadurch abzuschwächen, daß er den Mohren den Ruf ausstoßen ließ: „Le bandeau! le bandeau!" — dies mag als Beispiel für den Unterschied zwischen der tragédie philosophique und dem Drama des wirklichen Lebens dienen. Der Augenblick, da das Wort mouchoir im Théâtre Français zum erstenmal gebraucht wurde, leitete in der romanisch-realistischen Bewegung, deren Vater Hugo heißt und deren enfant terrible E. Zola ist, eine neue Ära ein. Genau wie zu Beginn des Jahrhunderts der Kritizismus darin seinen stärksten Ausdruck gefunden hat, daß Talma sich weigerte, griechische Helden in gepuderter Perücke zu spielen. Dies bildet, beiläufig bemerkt, eins der vielen Bei-

spiele für das Streben nach archäologischer Genauigkeit des Kostüms, das die großen Schauspieler unsrer Zeit auszeichnete.

In einer Kritik über die Wichtigkeit, die dem Geld in der „Comédie Humaine“ beigemessen wird, sagt Gautier: Balzac könne den Ruhm, einen neuen Helden, „le héros metallique“, für die Dichtung gefunden zu haben, in Anspruch nehmen. Von Shakespeare kann man behaupten: er war der erste, der den dramatischen Wert von Wamsen erkannte, der erkannte, daß eine Steigerung von einer Krinoline abzuhängen vermag.

Der Brand des Globe-Theaters — ein Ereignis, das, nebenbei bemerkt, durch die Leidenschaft, Illusion zu erwecken, welche die Shakespeareschen Bühnenvorschriften auszeichnet, verursacht wurde, hat uns bedauerlicherweise vieler wichtiger Dokumente beraubt; doch findet man in dem noch erhaltenen Inventar der Garderobe eines Londoner Theaters zur Zeit Shakespeares eine Reihe besondrer Kostüme erwähnt: Kostüme für Kardinale, Hirten, Könige, Clowns, Mönche und Narren; grüne Röcke fürs Gefolge Robin Hoods und ein grünes Kleid für Maid Marian, ein weißes und goldenes Wams für Heinrich den Fünften und ein Staatskleid für Longshanks; überdies Chorhemden, Chorröcke, Damastmäntel, Gold- und Silber-, Taffet-, Kaliko-Gewänder, Samt-, Seiden- und Friesröcke, Jacken aus

gelbem und schwarzem Leder, rote, graue Anzüge, französische Pierrot-Kostüme, eine Robe, „um unsichtbar zu werden“, deren Preis von drei Pfund und zehn Schillingen nicht zu hoch gegriffen ist. All dies gibt von dem Wunsch, jeder Figur das ihr entsprechende Kleid zu geben, Kunde. Da sind auch spanische, maurische und dänische Kostüme verzeichnet, desgleichen Helme, Lanzen, gemalte Schilde, Kaiserkronen und päpstliche Tiaren, Kostüme für türkische Janitscharen, römische Senatoren und für all die Götter und Göttinnen des Olymps; sie erweisen zur Genüge die tüchtigen archäologischen Bemühungen des Theaterdirektors. Es ist richtig, daß auch eines Korsetts für Eva Erwähnung getan wird, doch haben die Ereignisse dieses Stücks vermutlich nach dem Sündenfall gespielt.

Wahrhaftig, jeder, der sich die Mühe nimmt, das Zeitalter Shakespeares zu studieren, wird finden: das Interesse für Archäologie war eins seiner besondern Kennzeichen. Nach jenem Wiederaufleben der klassischen Form der Architektur, das eins der Hauptmerkmale der Renaissance bildet, und nachdem man in Venedig und an andern Stätten die Meisterwerke der griechischen und römischen Literatur zu drucken angefangen, erwachte ganz natürlich das Interesse für den Schmuck und die Trachten der antiken Welt. Diese Dinge studierten die Künstler nicht um der Kenntnisse willen, die sie daraus

schöpfen konnten, sondern der Schönheit wegen, die sie hervorbringen wollten. Die seltsamen Werke, die durch Ausgrabungen unaufhörlich ans Licht gebracht wurden, ließ man nicht in Museen in Staub zerfallen, man stellte sie nicht zur Schau für die Blicke eines stumpfsinnigen Wächters, eines durch den Mangel an Verbrechen gereizten Polizisten. Man benützte sie als Motive zur Hervorbringung einer neuen Kunst, die nicht bloß schön, sondern auch ungewöhnlich sein sollte.

Infessura berichtet uns: Im Jahre 1485 fanden einige Arbeiter bei Ausgrabungen auf der appischen Straße einen alten römischen Sarkophag mit der Namensinschrift: „Julia, Tochter des Claudius.“ Als man das Behältnis öffnete, entdeckte man in seinem Schoß die Leiche einer wundervollen Jungfrau, die etwa fünfzehn Jahre alt sein mochte und durch Geschicklichkeit des Einbalsamierens vor dem Verderben und dem Verfall der Zeit bewahrt worden war. Ihre Augen waren halb offen, ihr Haar umkräuselte sie in goldenen Locken, und von ihren Lippen und Wangen war die Blüte des Magdtums noch nicht geschwunden. Man brachte sie aufs Kapitol zurück, da bildete sich um sie plötzlich ein neuer Kult, von allen Seiten strömten Leute herbei, um vor dem seltsamen Grabmal ihre Andacht zu verrichten. Der Papst ließ endlich, aus Sorge, daß die, die das Geheim-

nis der Schönheit in einer heidnischen Gruft fanden, vergessen möchten, welche Geheimnisse Judäas rauhes Felsengrab berge, den Leichnam zur Nacht wegschaffen und insgeheim bestatten." Mag diese Erzählung Legende sein oder nicht, ihr Wert wird deshalb nicht geringer; sie gibt uns Kunde von der Stellung, die die Renaissance gegenüber der Antike einnahm. Die Archäologie galt dieser Zeit nicht bloß als Wissenschaft für den Antiquar; sie galt ihr als Mittel, den trockenen Staub der Vorzeit in den Atem und die Schönheit des Lebens selbst zu tauchen, mit neuem Wein der Romantik Formen zu füllen, die sonst alt und abgenützt gewesen wären. Von Niccola Pisanos „Kanzel" bis zu Mantegnas „Triumph des Caesar" und dem Tafelgeschirr, das Cellini für König Franz entworfen hatte, kann man den Einfluß dieses Geistes nachweisen. Dieser war jedoch nicht bloß auf die unbeweglichen Künste beschränkt — jene Künste, die nur einen Augenblick festhalten —, sein Einfluß trat auch bei den großen griechisch-römischen Maskenzügen zutage, die die stete Unterhaltung der heitern Höfe jener Zeit bildeten. Auch in den öffentlichen Festzügen und Umzügen, mit denen die Bürger der großen Handelsstädte die Fürsten bei ihren gelegentlichen Besuchen zu begrüßen pflegten, merkt man diesen Geist. Diese Aufzüge galten, nebenbei erwähnt, für so wichtige Ereignisse, daß man sie in mächtigen Druck-

werken, die veröffentlicht wurden, festhielt — eine Tatsache, die das allgemeine Interesse, das man damals an diesen Dingen nahm, bekundet.

Dieses Verwerten archäologischer Kenntnisse auf der Schaubühne ist keineswegs lächerliche Pedanterie, vielmehr etwas durchaus Berechtigtes und Schönes. Denn auf der Bühne treffen nicht bloß alle Künste zusammen, hier findet auch die Kunst den Weg zum Leben zurück. In archäologischen Novellen scheint zuweilen durch das Anwenden fremder und veralteter Ausdrücke die Wirklichkeit unter allerlei gelehrten Dingen vermummt. Ich darf wohl sagen: vielen Lesern von Nôtre Dame de Paris ist die Bedeutung solcher Bezeichnungen wie la casaque à mahoitres, les voulgiers, le gallimard taché d' encre, les craaquiniers und dergleichen wenig klar geworden. Wie anders auf dem Theater! Die alte Welt erwacht aus ihrem Schlummer, die Geschichte schreitet, ein festlicher Zug, an unserm Blick vorüber, ohne daß wir genötigt wären, unsre Zuflucht zu einem Diktionär oder einer Enzyklopädie zu nehmen. Es liegt wirklich nicht die leiseste Nötigung vor, dem Publikum die Gewährsmänner für die Inszenierung eines Stücks bekanntzugeben. Aus Materialien, die der Mehrzahl des Publikums vermutlich nicht sehr vertraut sind, wie etwa die Scheibe des Theo-

dosius, hat Mr. E. W. Godwin, einer der künstlerisch feinsten Geister im England dieses Jahrhunderts, die wundersame Anmut des Bühnenbilds im ersten Akt des „Claudian“ gewonnen. Er hat uns das Leben von Byzanz im vierten Jahrhundert deutlich gemacht — nicht durch trockene Vorlesungen und eine Reihe langweiliger Beispiele, nicht durch eine Erzählung, die eines Glossariums zu ihrer Erklärung bedarf, sondern durch das sichtbare Vordieaugenstellen der großen Stadt in ihrem ganzen ruhmvollen Glanz. Die Kostüme waren wahrheitsgetreu bis herab zu den geringsten Details von Farbe und Zeichnung; dennoch wurde dies alles nicht so gewichtig betont, wie das naturgemäß dem Leser gegenüber, der ein Werk bruchstückweise genießt, geschehn muß — diese Details wurden der Größe des Kompositionsplans und der Einheit künstlerischer Wirkung untergeordnet. Mr. Symonds erzählt in seiner Schilderung des großen Gemäldes des Mantegna, das sich jetzt in Hampton Court befindet: der Künstler habe ein antiquarisches Motiv zu Linienmelodien umgeformt. Das gleiche hätte man mit Recht über Mr. Godwins szenisches Bild sagen können. Nur die Narren nannten es pedantisch, nur die, die weder zu sehn noch zu hören vermögen, sagten, die Leidenschaft des Stücks werde durch seine szenische Ausschmückung getötet.

Dieses szenische Bild war nicht bloß in seiner malerischen, sondern auch in seiner dramatischen Wirkung vollendet: denn es ersetzte die langweiligen Schilderungen, es offenbarte uns durch die Farbe und Art des Gewands des Claudian und seiner Begleiter das ganze Wesen, das ganze Leben des Mannes, all seine Neigungen vom philosophischen System, das er liebte, bis herab zu seinen Lieblingspferden, auf denen er zu reiten pflegte.

Wahrhaftig, die archäologische Wissenschaft ist nur dann wirklich reizvoll, wenn sie in irgendwelche Kunstform umgegossen wird. Ich will die Dienste des emsigen Gelehrten durchaus nicht unterschätzen, doch empfind ich: Keats hat von Lemprières Diktionär weit wertvollern Gebrauch gemacht, als Professor Max Müller, der eben die Mythologie als eine „Krankheit der Sprache" abgehandelt hat. „Endymion" ist jeder gesunden, oder, wie dies gegenwärtig der Fall ist, ungesunden Theorie „über die Verseuchung der Adjektiva" vorzuziehn! Und wer fühlt nicht: der Hauptruhmestitel des Buchs Piraneses über Vasen ist: es hat Keats zu seiner „Ode an eine griechische Urne" die Anregung gegeben? Die Kunst, die Kunst allein kann die Archäologie zu etwas Herrlichem machen. Die Kunst des Theaters kann dies auf die unmittelbarste und lebendigste Art: denn sie vermag, in einer erlesenen Aufführung, die Illusion

des wirklichen Lebens mit den Wundern der unwirklichen Welt zu verbinden. Doch das sechzehnte Jahrhundert war nicht bloß das Zeitalter des Vitruv, es war auch die Zeit des Vecellio. In einer Nation scheint plötzlich das Interesse für die Trachten der Nachbarn erwacht zu sein. Europa begann seine eigenen Trachten zu durchforschen, die Zahl der Bücher, die über Nationalkostüme publiziert wurden, ist ganz außerordentlich groß. Zu Beginn des Jahrhunderts erreichte die „Nürnberger Chronik“ mit ihren zweitausend Illustrationen die fünfte Auflage, und noch vor Ende des Jahrhunderts waren über siebzehn Auflagen der Münsterschen „Kosmographie“ veröffentlicht. Außer diesen beiden Büchern erschienen noch Werke von Michael Colyns, von Hans Weigel, von Ammen und von Vecellio selbst; alle diese waren mit trefflichen Bildwerken versehn, einige der Zeichnungen bei Vecellio sind vermutlich von der Hand Tizians.

Auch schöpfte man seine Kenntnisse nicht bloß aus Büchern und Abhandlungen. Es entwickelt sich die Gewohnheit, Reisen ins Ausland zu unternehmen. Der kaufmännische Verkehr zwischen den Ländern nahm an Ausdehnung zu. Immer häufiger wiederkehrende diplomatische Missionen gewährten jeder Nation viele Möglichkeiten, die Trachtenbuntheit der Zeitgenossen zu studieren. Nachdem beispiels-

weise die Gesandten des Zaren, des Sultans und des Prinzen von Marokko England verlassen hatten, veranstalteten Heinrich der Achte und seine Freunde verschiedene Maskenspiele im Kostüm ihrer Besucher. Später erblickte London, vielleicht zu häufig, den finstern Glanz des spanischen Hofs. Aus allen Ländern kamen Gesandte zu Elisabeth. Deren Trachten gewannen — Shakespeare berichtet es uns — fürs englische Kostüm große Bedeutung.

Das Interesse beschränkte sich auch keineswegs auf klassische Gewänder oder auf die Kostüme fremder Nationen. Die Theaterleute stellten insbesondere über die früher in England selbst üblich gewesenen Trachten Nachforschungen an. Wenn Shakespeare im Prolog zu einem seiner Stücke seinem Bedauern darüber Ausdruck gibt, daß er nicht in der Lage war, Helme aus jener Periode vorzuweisen, spricht er als Theaterleiter, nicht nur als Dichter der Elisabetheischen Zeit. In Cambridge wurde beispielsweise zu Shakespeares Lebzeiten ein Stück, „Richard der Dritte," aufgeführt, in dem die Schauspieler in den wirklichen Kostümen der Zeit auftraten. Man hatte sich diese Kostüme aus der großen Sammlung historischer Gewänder im Tower beschafft, die stets dem Besuch der Theaterleiter offen stand und diesen bisweilen zur Verfügung gestellt wurde. Ich kann den Gedanken kaum unterdrücken, diese Aufführung

muß, soweit das Kostüm in Frage kommt, eine viel künstlerischere gewesen sein, als die Garrick-sche Darstellung des Shakespeareschen Dramas selbst, das dieses Thema behandelt. Garrick trat in einem seltsam phantastischen Gewande auf, die andern Schauspieler trugen Kostüme aus der Zeit Georgs des Dritten. Insbesondere Richmond wurde in der Uniform eines jungen Gardisten sehr bewundert.

Denn welchen Nutzen sollte die Schaubühne aus der Archäologie, die unsre Kritiker so seltsam erschreckt hat, ziehn als diesen: Die Archäologie, und nur sie allein, vermag uns die Architektur und das äußere Gepräge der Zeit, in der die Handlung des Stücks vor sich geht, zu vermitteln. Sie setzt uns in die Lage, einen Griechen wie einen Griechen, einen Italiener wie einen Italiener angezogen zu sehn, die Bogengänge Venedigs und die Balkone Veronas zu unsrer Freude zu schaun. Spielt das Stück in einer der großen Epochen der Geschichte unsers Vaterlandes, so vermag man dadurch diese Zeit in ihrem eigenen Gewande und den König in dem Kleid, in dem er lebte, zu betrachten.

Ich würde, nebenbei bemerkt, gerne wissen, was Lord Lytton noch vor kurzem dazu gesagt hätte, wenn im Prinzeßtheater bei der Aufführung des Dramas seines Vaters, „Brutus", sobald der Vorhang aufgezogen, der Titelheld

in einem Sessel aus der Zeit der Königin Anna gelehnt hätte, geschmückt mit einer wallenden Perücke und angetan mit einem geblümten Morgenrock — ein Kostüm, das man im letzten Jahrhundert als fürs antike Rom besonders angemessen gehalten hat. In dieser halkyonischen Tagen des Theaters hat noch kein Archäologe den Frieden der Bühne bedroht, oder die Kritiker beunruhigt. Unsre unkünstlerisch gesinnten Großväter saßen friedlich in einer niederdrückend anachronistischen Atmosphäre und betrachteten mit dem sanften Behagen dieses prosaischen Zeitalters einen bepuderten Jago, der Schönheitspflästerchen trug, einen mit Manschetten versehnen Lear, eine Lady Macbeth mit einer weiten Krinoline. Ich begreife, daß man die Archäologie wegen ihres allzu realistischen Gepräges angreift. Man schießt aber weit übers Ziel, wenn man sie um ihrer Pedanterie willen bekämpft. Es ist, wie dem auch sein möge, albern, sie überhaupt, aus Gründen welcher Art immer, zu befehden. Man könnte ebensowohl den Äquator aburteilen. Die Archäologie bedeutet, als eine Wissenschaft, weder etwas Gutes, noch etwas Schlimmes: sie ist einfach eine Tatsache. Ihr Wert hängt gänzlich von dem Nutzen ab, den man daraus schöpft, und nur ein Künstler vermag, sie zu nutzen. Wir wenden uns wegen des Materials an den

Archäologen, wegen der Art, wie man es verwendet, an den Künstler.

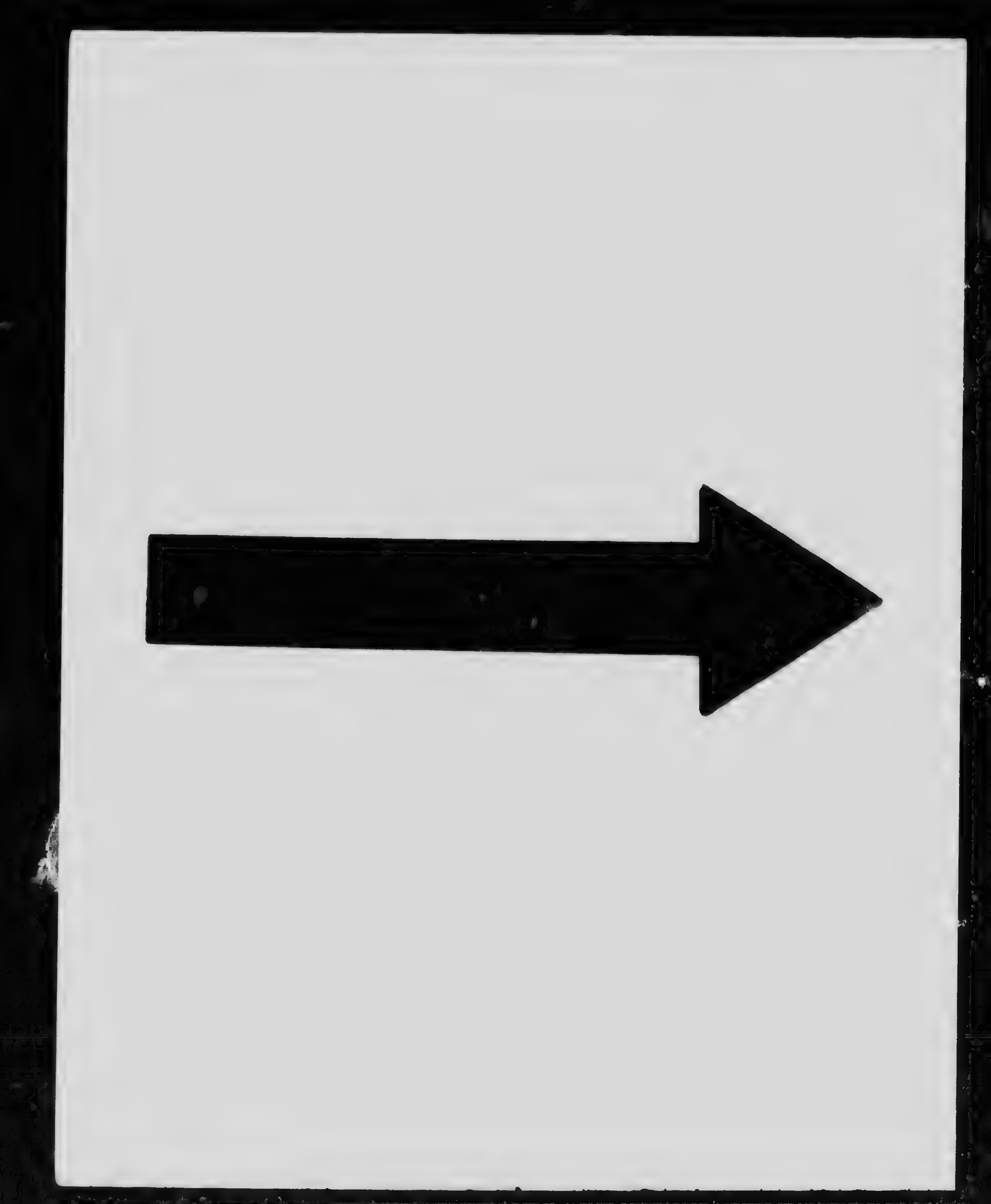
Beim Entwerfen der Szenerie und der Kostüme eines Shakespeareschen Stücks hat der Künstler zunächst die Zeit, in der dieses Drama spielt, möglichst genau zu fixieren. Dieses Datum sollte mehr aus dem allgemeinen Geiste des Stücks als aus den darin vorkommenden historischen Bemerkungen gewonnen werden. Die meisten Aufführungen des „Hamlet", die ich sah, waren in eine viel zu frühe Zeit verlegt. Hamlet ist seinem Wesen nach ein Student aus den Tagen der Wiederbelebung der Wissenschaft. Wenn auch die Anspielung auf den jüngst erfolgten Einbruch der Dänen in England das Stück ins neunte Jahrhundert zurückverlegt, so wird es hinwiederum durch den Gebrauch der Rapiere in eine viel spätere Epoche versetzt. Steht das Datum nun einmal fest, dann hat uns der Archäologe die Tatsachen an die Hand zu geben, der Künstler hat sie in Wirkungen umzuwandeln. Man hat bemerkt, der Anachronismus in den Stücken selbst bezeuge, daß Shakespeare wenig Wert auf historische Genauigkeit legte, man hat daraus, daß Hektor indiskreterweise Aristoteles zitiert, viel Kapital geschlagen. Andrerseits sind nur wenig Anachronismen vorhanden, auch scheinen sie nicht sehr bedeutend. Wäre Shakespeares Aufmerksamkeit durch einen Kunstkameraden auf diese Dinge

gerichtet worden, er hätte sie vermutlich verbessert. Mag man sie auch kaum Schwächen heißen — die großen Schönheiten seines Werks liegen keineswegs darin. Wäre dem so, dann könnte der Reiz dieser Anachronismen nur herausgearbeitet werden, wenn das betreffende Stück ganz im Stile seiner Zeit ausgestattet würde. Betrachtet man Shakespeares Stücke im ganzen, so fällt ihre außerordentliche Treue, sowohl in den Personen wie den Verwicklungen der Fabel, ins Auge. Viele seiner „dramatis personae" sind Menschen, die tatsächlich gelebt haben. Einige von ihnen sind seinen Zuhörern wohl im wirklichen Leben begegnet. Der häufigste Angriff, den man gegen Shakespeare richtete, war ja: er habe Lord Cobham karikiert. Was die Verwicklungen seiner Fabeln betrifft, so hat Shakespeare sie stets entweder der verbürgten Geschichte oder den alten Balladen und Überlieferungen entnommen, die im Publikum zur Zeit der Elisabeth als Geschichte galten und die selbst heute kein gelehrter Historiker als völlig unwahr verwerfen würde. Und er hat nicht nur statt phantastischer Erfindungen Tatsachen zur Grundlage vieler seiner Dichtungen genommen, er verleiht auch jedem Stück den allgemeinen Charakter, mit einem Wort die soziale Atmosphäre der Zeit, um die es sich handelt. Er erkannte, daß Dummheit eine der ständigen, charakteristischen Eigen-

schaften der gesamten europäischen zivilisierten Menschheit bildet, darum findet er keinen Unterschied zwischen dem Londoner Mob seiner Tage und dem römischen Mob der heidnischen Zeit, zwischen einem einfältigen Wächter in Messina und einem albernen Friedensrichter in Windsor. Hat er es aber mit höhern Charakteren zu tun, mit jenen Ausnahmeerscheinungen einer Zeit, die so erlesen sind, daß sie Zeittypen werden, dann gibt er ihnen Siegel und Stempel ihrer Zeit. Virgilia ist eine jener römischen Frauen, auf deren Sarg geschrieben stand „Domi mansit, lanam fecit“, so wie Julia das romantische Mädchen der Renaissance ist. Er bleibt wahr, selbst in den Charaktereigentümlichkeiten der Rasse. Hamlet besitzt die Phantasiefülle und Unentschlossenheit der nordischen Völker, und die Prinzessin Katharina ist so völlig Französin, wie die Heldin von „Divorçons“. Heinrich der Fünfte ist ganz Engländer und Othello ein echter Mohr.

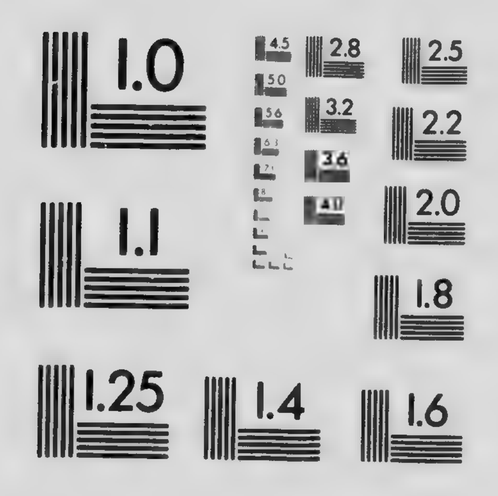
Entnimmt Shakespeare seine Stoffe der Geschichte, vom vierzehnten bis zum sechzehnten Jahrhundert, dann ist es ganz wunderbar, wie genau er sich an die Tatsachen hält — er folgt wirklich dem Holinshed mit erstaunlicher Treue. Die unaufhörlichen Kriege zwischen Frankreich und England sind mit außerordentlicher, bis zu den Namen der belagerten Städte herab gewahrter Genauigkeit aufgezeichnet, die Einschiffungs-

und Landungshafen, die Örtlichkeiten und Daten der Schlachten, die Ehrentitel der Feldherrn auf beiden Seiten, die Liste der Getöteten und Verwundeten. Aus der Zeit der Bürgerkriege der roten und weißen Rose besitzen wir noch die sorgsam ausgearbeiteten Stammbäume der sieben Söhne Eduards des Dritten. Die Ansprüche der rivalisierenden Häuser York und Lancaster auf den Thron werden des breiten erörtert. Wenn die englische Aristokratie schon den Dichter Shakespeare nicht liest, sollte sie ihn doch gewissermaßen als den Verfasser früher Pearsbücher lesen. Es gibt kaum einen einzigen Titel im Oberhaus, mit Ausnahme natürlich jener uninteressanten, vom niedrigen Adel angemaßten Titel, der sich nicht bei Shakespeare mit vielen Details der Familiengeschichte, glaubwürdigen und unwahrscheinlichen, vorfände. Wahrhaftig, müssen die Schuljungen die genauen Einzelheiten der Kämpfe zwischen der roten und weißen Rose nun einmal erfahren, dann könnten sie ihre Aufgabe ebensowohl aus Shakespeare wie aus den Schilling-Schulbüchern lernen, und zwar, ich brauch es kaum zu sagen, auf weit unterhaltendere Weise. In den Tagen Shakespeares selbst erkannte man diesen Nutzen seiner Stücke an. „Die historischen Stücke bringen jenen, die in den Chroniken nicht zu lesen vermögen, historische Kenntnisse bei“, sagt Heywood in einer Abhandlung über die Schaubühne.



MICROCOPY RESOLUTION TEST CHART

(ANSI and ISO TEST CHART No. 2)





Dazu bin ich überzeugt, daß Chroniken aus dem sechzehnten Jahrhundert eine viel angenehmere Lektüre als die Druckwerke aus dem neunzehnten bilden.

Selbstverständlich hängt der ästhetische Wert der Shakespeareschen Stücke auch nicht im entferntesten von den darin enthaltenen Tatsachen, sondern nur von ihrer Wahrheit ab, und Wahrheit hat mit Tatsachen nichts gemein. Sie erfindet sie oder wählt sie aus, wie es ihr gefällt. Die Art aber, wie Shakespeare von Tatsachen Gebrauch macht, bildet einen höchst interessanten Teil seiner Arbeitsmethode. Sie zeigt uns die Stellung, die er der Bühne gegenüber einnahm, und seine Beziehung zur großen Kunst des Illusionierens. Wahrhaftig, er wäre sehr erstaunt gewesen, seine Stücke den „Feenmärchen" gleichgestellt zu sehn, wie Lord Lytton dies tut. Denn es war eins seiner Ziele, für England ein historisches Nationaldrama zu schaffen. Dieses sollte Ereignisse zum Gegenstand haben, die dem Publikum wohl bekannt waren, deren Helden im Gedächtnis des Volkes lebten. Patriotismus gehört, ich brauche dies wohl nicht erst zu bemerken, keineswegs zu den notwendigen Eigentümlichkeiten der Kunst; doch hat er für den Künstler die Bedeutung, daß er ein universelles Empfinden an Stelle des persönlichen setzt und für das Publikum, daß ihm ein Kunstwerk in einer höchst anziehenden und

volkstümlichen Form dargeboten wird. Es ist erwähnenswert, daß Shakespeares erster und letzter Erfolg historische Stücke gewesen sind.

Aber man fragt vielleicht, was dies alles mit Shakespeares Verhalten dem Kostüm gegenüber zu tun haben soll. Ich antworte darauf: ein Dramatiker, der auf die historische Genauigkeit der Tatsachen so viel Gewicht legte, hätte die historische Genauigkeit des Kostüms als höchst wichtige Unterstützung seiner Methode, die Illusion hervorzurufen, betrachtet. Und ich trage kein Bedenken, zu erklären: dies ist auch der Fall gewesen. Die Erwähnung von Helmen im Prolog zu „Heinrich dem Fünften" mag man als dichterische Erfindung betrachten, obwohl Shakespeare oft

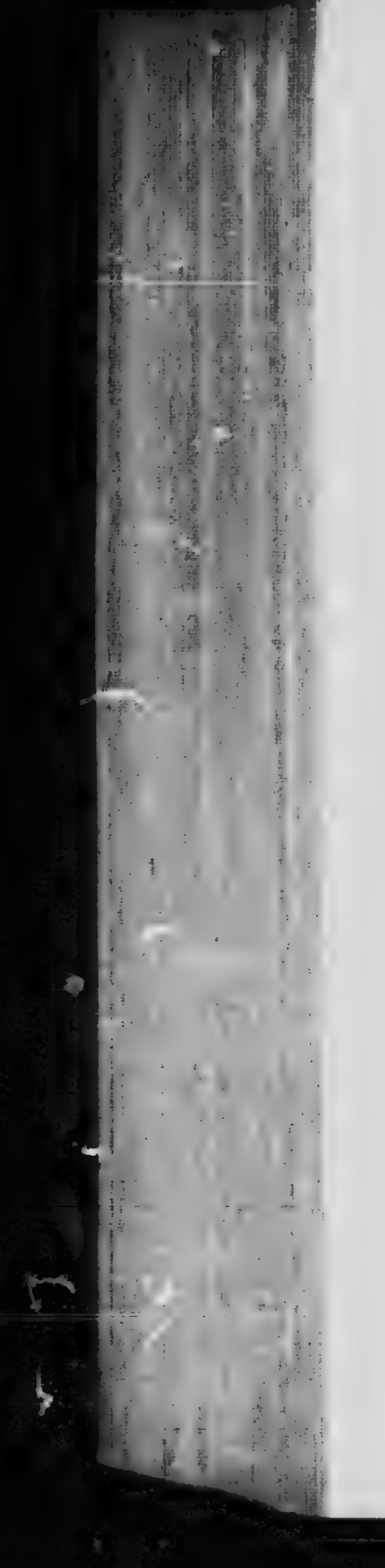
„den einen Helm,
Der einst die Luft von Azincourt erschreckte,"

dort gesehn haben mußte, wo er noch heute in der düstern Halle der Westminsterpartei neben dem Sattel des „Sprößlings des Ruhms" hängt, neben dem gefurchten Schild mit seinem zerrissenen blauen Sammetfutter und den verblaßten goldenen Lilien. Aber das Verwenden von Waffenröcken in „Heinrich dem Sechsten" erklärt sich ganz aus archäologischen Überlieferungen; denn man trug dergleichen Waffenröcke im sechzehnten Jahrhundert nicht, und des Königs Waffenrock hing, glaub ich, noch in Shakespeares Tagen über seinem Grab in der Kapelle des

heiligen Georg zu Windsor. Bis zum unglückseligen Sieg des Philisteriums im Jahre 1645 waren ja die Kapellen und Kathedralen in England die großen Nationalmuseen für das Wissen der Vergangenheit. Hier wurden Rüstungen und Gewänder der Helden der englischen Geschichte aufbewahrt. Ein gut Teil blieb freilich im Tower, und selbst in den Tagen der Elisabeth wurden Reisende dorthin geführt, um die seltsamen Reliquien vergangener Tage zu beschaun, zum Beispiel den ungeheuern Speer des Charles Brandon, der noch jetzt, glaub ich, die Bewunderung der Besucher vom Lande erweckt. Man wählte jedoch in der Regel die Kathedralen und Kirchen als die geeignetsten Schreine zur Aufbewahrung der historischen Altertümer. In Canterbury zeigt man uns noch immer den Helm des schwarzen Prinzen, in Westminster die Kleider unsrer Könige und im altehrwürdigen St. Paul das Banner selbst, das über dem Schlachtfeld von Bosworth geweht, das Richmond selbst hieher gehängt hatte.

Wohin Shakespeare in London auch blicken mochte, überall fand er Gelegenheit, das Gepräge vergangener Zeiten mit allem, was ihnen eigentümlich war, zu erblicken, und es darf nicht bezweifelt werden, daß er von diesen Gelegenheiten Gebrauch gemacht hat. Das Verwenden von Lanzen und Schilden im offenen Kampf zum Exempel, das so häufig in seinen Stücken

wiederkehrt, ist der archäologischen Rüstkammer, keineswegs der militärischen Ausrüstung seiner Tage entnommen. Rüstungen, die ja regelmäßig in seinen Schlachtszenen vorkommen, waren seiner Zeit ebenfalls nicht mehr eigentümlich; damals mußten sie bereits jäh den Feuerwaffen weichen. Warwicks Helmbusch, der in „Heinrich VI.“ von solcher Bedeutung ist, erscheint in einem Stück des fünfzehnten Jahrhunderts völlig am Platze — zu dieser Zeit trug man noch den Helmbusch, jedoch keineswegs mehr in einem Drama etwa aus den Tagen Shakespeares selbst; dazumal war der Federbusch an seine Stelle getreten — eine Mode, die, wie uns in „Heinrich VIII.“ erzählt wird, Frankreich entlehnt worden war. Wir dürfen, was die historischen Stücke betrifft, überzeugt sein, daß man bei diesen archäologische Kenntnisse anwandte. Ich empfinde jedoch, auch was die andern betrifft, deutlich: es war desgleichen der Fall. Das Erscheinen Jupiters auf seinem Adler, den Donnerkeil in Händen, der Juno mit ihren Pfauen und der Iris mit ihrem buntfarbigen Bogen, das Amazonen-Maskenfest und das Maskenfest der „Five Worthies“: dies alles deutet auf archäologische Kenntnisse hin. Ebenso ist ohne Zweifel jene Vision, die Posthumus im Gefängnis des Sicilius Leonatus schaut — „ein alter Mann, in der Tracht eines Kriegers, führt eine alte Frau“, — gleichen Ursprungs. Über



das „athenische Gewand", das Lysander von Oberon unterscheidet, hab ich bereits gesprochen. Doch eins der bezeichnendsten Beispiele ist die Tracht des Coriolan, die Shakespeare direkt Plutarch entnimmt. Dieser Geschichtschreiber erzählt uns in seiner Lebensschilderung des großen Römers von jenem Eichenkranz, mit dem Caius Marcius gekränzt wurde, und von jenem seltsamen Kleidungsstück, in dem er, nach alter Sitte, um die Gunst seiner Wähler werben mußte. Über beides verbreitet er sich ausführlich und forscht dem Ursprung und der Deutung der alten Bräuche nach. Shakespeare bekundet wahren Künstlergeist, indem er dem antiken Historiker die Tatsachen entnimmt und sie in dramatische und malerische Wirkungen umgießt: das Kleid der Demut, das wölfische Kleid, wie Shakespeare es nennt, bildet den Mittelpunkt des Stücks. Ich könnte noch andre Beispiele anführen, doch genügt dieses eine für meinen Zweck. Daraus ergibt sich klar: wir führen Shakespeares eigene Methode, seine eigenen Wünsche am besten aus, wenn wir seine Stücke genau im Gewande ihrer Zeit, im Einklange mit den besten Gewährsmännern inszenieren.

Wäre dies selbst nicht der Fall: es liegt kein Grund vor, warum wir jene Unvollkommenheiten, die der Shakespeareschen Inszenierung anhaften mochten, noch weiter bewahren sollten.

Wir könnten ebensogut die Julia durch einen jungen Mann spielen lassen oder uns der Errungenschaft des Szenenwechsels begeben. In einem großen dramatischen Kunstwerk sollten nicht bloß durch den Schauspieler Leidenschaften von heute zum Ausdruck gebracht, diese sollten uns auch in einer dem modernen Geist entsprechenden Gestalt vermittelt werden. Racine führte seine Römerstücke in der Tracht Ludwigs des Vierzehnten auf einer Bühne vor, worauf sich die Zuschauer drängten; wir verlangen andre Voraussetzungen, um uns seiner Kunst erfreun zu können. Peinliche Genauigkeit des Details erscheint uns zum Gewinnen der vollkommenen Illusion erforderlich. Wir müssen nur auf eins achten: daß die Details nicht überwiegen. Sie müssen sich vielmehr stets dem Hauptmotiv des Stücks unterordnen. Doch bedeutet solche Unterordnung in der Kunst keineswegs das Geringschätzen der Wahrheit. Es bedeutet nur: die Tatsachen müssen zu Wirkungen umgewandelt, jedem Detail muß die seinem Wert gebührende Stellung angewiesen werden. „Die kleinen Details der Geschichte und des häuslichen Lebens“, sagt Hugo, „müssen durch den Dichter peinlich genau studiert und dargestellt werden. Doch sollen sie nur dem Zweck dienen, die Lebensechtheit des Ganzen zu steigern und selbst die verborgenen Eigentümlichkeiten des Werks mit jener mächtigen Lebensfülle zu durchdringen, die die

Personen wahrer erscheinen und darum die Ereignisse erschütternder wirken läßt. Diesem Ziel muß alles untergeordnet werden. Der Mensch steht im Vordergrunde, das übrige durchaus in zweiter Linie."

Diese Stelle ist nicht ohne Interesse, weil sie von dem ersten großen französischen Dramatiker stammt, der sich archäologischer Genauigkeit auf der Bühne befliß, dessen Dramen in den Details durchaus korrekt sind und die man dennoch allgemein ihrer leidenschaftlichen Empfindung, nicht ihrer pedantischen Genauigkeit — ihrer Lebenskraft, nicht ihrer Wissensfülle wegen kennt. Es ist richtig: er hat sich, wenn das Anwenden merkwürdiger oder seltsamer Ausdrücke in Frage kam, zu mancherlei Konzessionen herbeigelassen. Ruy Blas spricht von M. de Priego als von einem „sujet du roi", statt von dem „noble du roi", Angelo [illegible] spricht von „la croix rouge", anstatt [illegible] „la croix de gueules". Doch sind dies Konzessionen, die dem Publikum oder vielmehr einem Teil des Publikums gemacht werden. „Ich bitte hier denkende Zuschauer um Entschuldigung," sagt er in einer Randbemerkung zu einem seiner Stücke, „hoffen wir, daß eines Tags ein venezianischer Edelmann sein Wappen auf dem Theater ohne Gefahr wird bekennen dürfen. Zu diesem Fortschritt wird man gelangen." Und wenn auch seine Schilderung des Helm-

busches nicht ganz zutreffend erscheint, dieser selbst war ganz exakt gearbeitet. Man wird allerdings einwenden, das Publikum nehme von diesen Dingen keine Notiz. Doch muß erinnert werden: die Kunst hat kein anders Ziel als ihre eigne Vollendung, sie sollte sich nur nach ihren eigenen Gesetzen entwickeln; eben jenes Stück, das Hamlet selbst als „Kaviar für das Volk“ bezeichnet, preist er hoch. Übrigens hat sich das Publikum in England jetzt eine gewisse Umwandlung gefallen lassen. Man schätzt neuerdings die Schönheit weit mehr, als dies noch vor wenigen Jahren der Fall war. Ist man auch nicht mit den Quellen und den archäologischen Daten vertraut: man genießt jedes dargebotene Schöne. Und darauf allein kommt es an. Weit besser, sich einer Rose zu erfreun, als ihre Wurzel unter das Mikroskop zu breiten. Archäologische Genauigkeit bildet nur eine Voraussetzung der Illusionswirkung auf dem Theater, sie ist keineswegs das Wesentliche. Und Lord Lyttons Vorschlag, die Kostüme sollten nur Schönheit, keineswegs Genauigkeit besitzen, beruht auf einem Mißverstehn der Eigentümlichkeit des Kostüms und seiner Bedeutung für die Schaubühne. Sein Wert ist ein doppelter — ein malerischer und dramatischer; jener hängt von der Farbe, dieser von dem Zuschnitt und den Besonderheiten ab. Die beiden sind aber sehr innig miteinander verbunden. Wann immer

man in unsern Tagen historische Genauigkeit vernachlässigt hat und die in einem Stück vorkommenden verschiedenartigen Gewänder verschiedenen Zeiten entnahm, ist das Ergebnis gewesen: es wurde aus der Bühne ein Chaos der Kostüme, eine Karikatur der Jahrhunderte, ein Maskenball. Jede dramatische und malerische Wirkung ward vernichtet. Denn die Tracht des einen Zeitalters steht nicht im künstlerischen Einklang mit der Tracht des andern, und die Kostüme verwirren, heißt, das Drama selbst verwirren. Das Kostüm ist der Weiterbildung, der Entwicklung fähig, es ist ein sehr bedeutsames, vielleicht das bedeutsamste Kennzeichen der Sitten, Gewohnheiten und Lebensweise eines jeden Jahrhunderts. Die puritanische Verachtung der Farbe, der Ausschmückung und der Anmut der Erscheinung hat die große Empörung der mittlern Klassen gegen die Schönheit im siebzehnten Jahrhundert mit verursacht. Ein Historiker, der dies nicht beachtete, würde uns ein höchst ungenaues Gemälde der Zeit darbieten. Ein Dramatiker, der diese Tatsache nicht benützt, würde eine der wichtigsten Möglichkeiten illusionistischer Wirkung preisgeben. Die Verweichlichung in der Kleidung, die die Regierung Richards des Zweiten kennzeichnet, bildete ein ständiges Thema der Autoren jener Zeit. Shakespeare, der zweihundert Jahre später schrieb, gewinnt aus der Vorliebe des

Königs für Fröhlichkeit der Erscheinung und fremde Moden manche Pointen des Stücks — man erinnere sich an Einzelheiten, von John of Gaunts Vorwürfen bis zu der Rede Richards selbst, im dritten Akt, bei seiner Thronentsetzung. Daß Shakespeare Richards Gruft in der Westminsterabtei gekannt hatte, scheint aus der Rede Yorks zu erhellen:

„Seht, seht den König Richard selbst erscheinen,
So wie die Sonn, errötend mißvergnügt,
Aus feurigem Portal des Ostens tritt,
Wenn sie bemerkt, daß neidsche Wolken streben,
Zu trüben ihren Glanz."

Wir können ja noch auf dem Gewand des Königs sein Lieblingssymbol — die Sonne, hervortauchend aus Wolken — erkennen. In der Tat, in jedem Zeitalter drücken sich die gesellschaftlichen Zustände in der Kleidung so deutlich aus, daß die Aufführung eines Stücks, das im sechzehnten Jahrhundert spielt, in den Trachten des vierzehnten Jahrhunderts, oder umgekehrt, ihrer Lebensunwahrheit wegen unecht erscheinen würde. So wertvoll der schöne Effekt auf der Schaubühne ist, die höchste Schönheit ist mit der Genauigkeit des Details nicht bloß vergleichbar, sie hängt geradezu davon ab. Ein völlig neues Kostüm zu erfinden, ist außer in der Burleske oder in der Posse beinahe unmöglich. Aus den Kostümen verschiedener Jahrhunderte aber eine neue Tracht zu kombinieren, dieses Experiment

wäre gefährlich. Wie Shakespeare über den künstlerischen Wert solcher Vermischung dachte, mag man aus seinen beständigen satirischen Ausfällen gegen die Gecken der Elisabetheischen Zeit schließen, die sich einbildeten, sie seien gut angezogen, weil sie ihre Wamse aus Italien, ihre Hüte aus Deutschland und ihre Hosen aus Frankreich bezogen. Und es sollte vermerkt werden, daß die schönsten szenischen Wirkungen, die auf unsrer Schaubühne gewonnen wurden, die gewesen sind, die sich durch ihre vollkommene Genauigkeit auszeichneten, wie das Wiedererwecken des achtzehnten Jahrhunderts durch Mr. und Mrs. Bancroft auf dem Haymarket-Theater, Mr. Irvings herrliche Aufführung von „Viel Lärm um nichts" und Mr. Barretts „Claudian". Überdies muß — und dies ist vielleicht die entsprechendste Antwort, die man auf Lord Lyttons Theorie geben mag — erinnert werden, daß sowohl in Fragen des Kostüms wie des Dialogs Schönheit keineswegs das erste Ziel des Dramatikers bildet. Des Dramatikers Ziel ist in erster Linie das Hervorheben des Charakteristischen. Er wünscht so wenig, daß alle seine Personen herrlich angezogen seien, wie er etwa wünschen würde, daß sie alle Charakterschönheit besitzen oder schönes Englisch sprechen. Der wahre Dramatiker zeigt uns das Leben unter künstlerischen Gesichtspunkten, jedoch nicht die Kunst in der Form des Lebens.

Die griechische Tracht war die schönste, die die Welt je erblickte, und die englische des vergangenen Jahrhunderts eine der abscheulichsten. Trotzdem können wir bei einem Stück Sheridans keineswegs die nämlichen Kostüme wie bei einem Drama von Sophokles verwenden. Denn wie Polonius in seinen ausgezeichneten Bemerkungen, denen zu danken ich hier die günstige Gelegenheit finde, ausführt: eins der ersten Erfordernisse der Kleidung ist — sie soll etwas besagen. In dem affektierten Stil der Kleidung des achtzehnten Jahrhunderts drückten sich die affektierten Manieren, die affektierte Art der Konversation der damaligen Gesellschaft charakteristisch aus. Der realistische Dramatiker wird diese bezeichnenden Züge bis herab zu den geringfügigsten Details sehr hoch zu schätzen wissen. Das Material hiefür kann er bloß aus der Archäologie gewinnen. Doch genügt es keineswegs, daß ein Kostüm historisch genau sei. Es muß auch der Erscheinung und der Gestalt des Schauspielers und seiner vermutlichen Stellung im Stück wie der Haltung, die er darin notwendigerweise einzunehmen hat, entsprechen. Bei Mr. Hares Aufführung von „Wie es euch gefällt" auf dem St. James-Theater wurde die Pointe der Klage des Orlando, daß er wie ein Bauer, nicht wie ein Edelmann erzogen wurde, durch die Überladenheit seines Anzugs ganz um ihre Wirkung gebracht. Auch war das glänzende

Auftreten des verbannten Herzogs und seiner Freunde durchaus nicht am Platze. Mr. Lewis Wingfields Erklärung, die Gepflogenheiten, wie sie zu jener Zeit vermutlich herrschten, seien dieses Glanzes Grund, diese Erklärung, fürcht ich, reicht kaum aus. Geächtete Männer, die sich im Walde verborgen halten und vom Weidwerk leben, dürfen sich nicht sehr um die Regeln der Toilette bekümmern. Sie waren vermutlich wie das Gefolge Robin Hoods gekleidet, mit dem sie im Verlaufe des Stückes sogar verglichen werden. Daß sie in ihrem Auftreten keineswegs reichen Edelmännern glichen, mag man aus den Worten Orlandos, da er gegen sie losstürmt, erkennen. Er hält sie irrigerweise für Räuber und ist ganz erstaunt, daß sie ihm in höfisch-gebildeten Ausdrücken antworten. Die Aufführung des nämlichen Stücks durch Lady Archibald Campbell unter der Direktionsführung des Mr. E. W. Godwin war, soweit die Ausstattung in Frage kommt, weit mehr von künstlerischen Gesichtspunkten beherrscht. Mir wenigstens schien es so. Der Herzog und seine Gefährten trugen Serge-Waffenröcke, lederne Jacken, hohe Stiefel, Stulphandschuhe, unternehmende Hüte und Kapuzen. Da sie in einem wirklichen Wald agierten, fanden sie, dessen bin ich gewiß, ihre Bekleidung ganz entsprechend. Jede Figur im Stück trug ein Kleid, das ihr ganz gemäß war. Das Braun und Grün der Ge-

wänder harmonierte vortrefflich mit den Farnkräutern, durch die jene Gestalten schritten, mit den Bäumen, unter denen sie lagen, mit der lieblichen englischen Landschaft, die das ländliche Spiel umschloß. Der außerordentlich naturalistische Eindruck der Szene war der vollkommenen Genauigkeit und Angemessenheit jedes Kleidungsstücks zu danken. Die Archäologie konnte nicht auf eine strengere Probe gestellt werden und nicht siegreicher daraus hervorgehn. Die ganze Aufführung bewies ein für allemal, daß ein Gewand immer unwirklich, unnatürlich und theatralisch, im Sinne von gekünstelt erscheint, wenn es nicht archäologisch genau und künstlerisch angemessen ist.

Es genügt aber auch keineswegs, daß ein Kostüm historisch genau, künstlerisch angemessen ist und in herrlichen Farben schimmert; der ganze Bühnenraum muß Farbenschönheit besitzen. Solange der Hintergrund von einem Künstler gemalt wird und die Vordergrundfiguren unabhängig davon durch einen andern entworfen werden, besteht immer die Gefahr, daß das Bühnenbild der harmonischen Wirkung ermangle. Man sollte für jede Szene ein Farbenschema wie für die Ausschmückung eines Zimmers anlegen, man sollte die Gewänder, die zur Benützung gelangen sollen, zu allen möglichen Kombinationen vermischen und wieder mischen und das Nichtzusammenklingende entfernen. Was die

19*

besondern Farbenarten betrifft, ist zu bemerken: die Bühne wird oft zu grell gemacht, zum Teil dadurch, daß die Kostüme allzu sehr den Eindruck des Neuen hervorrufen. Eine gewisse Abgenütztheit, die im modernen Leben bloß die Richtung der niedrigern Volksschichten, eine gewisse Geziertheit ausdrückt, ist nicht ohne künstlerischen Wert. Moderne Farben gewinnen oft sehr, wenn sie ein wenig verblaßt sind. Auch die blaue Farbe wird zu häufig benützt: sie ist, nicht bloß bei Gaslicht, von zweifelhafter Wirkung; wie schwer fällt es überdies, sich in England ein durchaus gutes Blau zu verschaffen. Das feine chinesische Blau, das wir alle so sehr bewundern, braucht zwei Jahre, um zu färben. Das englische Publikum will aber auf eine Farbe nicht so lange warten. Pfauenblau wurde natürlich auf der Bühne mit Vorteil zur Anwendung gebracht, hauptsächlich im Lyzeumtheater; doch sind alle Versuche, die ich kenne, ein gutes Lichtblau oder ein gutes Dunkelblau zu erzielen, fehlgeschlagen. Der Wert der schwarzen Farbe ist kaum genügend gewürdigt. Mr. Irving hat sie in „Hamlet“ als Grundnote der Inszenierung mit großer Wirkung zur Anwendung gebracht, aber als neutrale, den Ton angebende Farbe ist ihre Bedeutung noch nicht erkannt. Dies scheint erstaunlich, da Schwarz ja die allgemein übliche Farbe der Kleidung eines Jahrhunderts ist, in dem wir, wie Baudelaire sagt, alle

„irgendein Begräbnis feiern". Der Archäologe der Zukunft wird vermutlich unsre Zeit als eine Epoche bezeichnen, welche die Schönheit des Schwarzen erkannte. Ich glaube aber nicht, daß dies wirklich, soweit es sich um Bühnen- und Hausdekoration handelt, der Fall ist. Der dekorative Wert des Schwarzen ist so bedeutend wie der von Weiß oder Gold. Es vermag die Farben zu sondern und harmonisch zu verbinden. In modernen Stücken ist der schwarze Rock des Helden an sich von Bedeutung, man sollte ihm einen entsprechenden Hintergrund geben. Das geschieht aber nur selten. Wahrhaftig, der einzige treffliche Hintergrund eines in unsern Tagen spielenden Stücks, den ich jemals sah, war in einer dunkelgrau und creme-weiß gehaltenen Szene des ersten Aktes der „Princesse Georges" in der Aufführung der Mrs. Langtry. In der Regel verschwindet der Held im bric-à-brac und den Palmenbäumen; er verliert sich in den goldenen Abgründen der Louis Quatorze-Möbel, er schrumpft inmitten der Mosaiken zu einer bloßen Mücke zusammen, während doch der Hintergrund nur immer Hintergrund bleiben und die Farbe der Wirkung untergeordnet werden sollte. Dies wird freilich nur dann möglich sein, wenn e i n Geist die ganze Aufführung leitet. Mögen auch die Werke der Kunst verschieden sein, das Wesen künstlerischer Wirkung ist Einheit.

Monarchie, Anarchie und Revolution mögen um ihre Berechtigung, Nationen zu regieren, streiten; ein Theater jedoch sollte einem kultivierten Despoten unterstehn. Mag man auch die Arbeit teilen, der beherrschende Wille bleibe ungeteilt. Wer das Kostüm eines Zeitalters versteht, versteht auch notwendigerweise seine Architektur und sein Milieu; es fällt nicht schwer, aus der in einer gewissen Zeit üblichen Form der Stühle zu schließen, ob man in dem betreffenden Jahrhundert Krinolinen trug oder nicht. Wahrhaftig, in der Kunst gibt es kein Spezialisieren. Jede wirklich künstlerische Aufführung sollte das Gepräge des nämlichen Meisters tragen, eines Meisters, der nicht bloß jedes Detail selbst zeichnen und gruppieren, sondern auch die Art und Weise, wie jedes Kostüm zu tragen ist, vollständig kontrollieren müßte.

Mademoiselle Mars erklärte bei der ersten Aufführung von „Hernani“, ihren Partner nur unter der Bedingung „Mon Lion!“ zu nennen, daß man ihr gestatte, ein gewisses kleines, damals auf den Boulevards sehr fashionables Barett aufzubehalten. Manche jungen Schauspielerinnen unsrer Tage bestehn noch immer darauf, unter griechischen Gewändern steife Unterröcke zu tragen; dabei geht die ganze Zartheit der Linien und Farben des Kostüms verloren; derlei Frevel sollte man nicht dulden. Man sollte auch weit mehr Kostümproben abhalten, als das

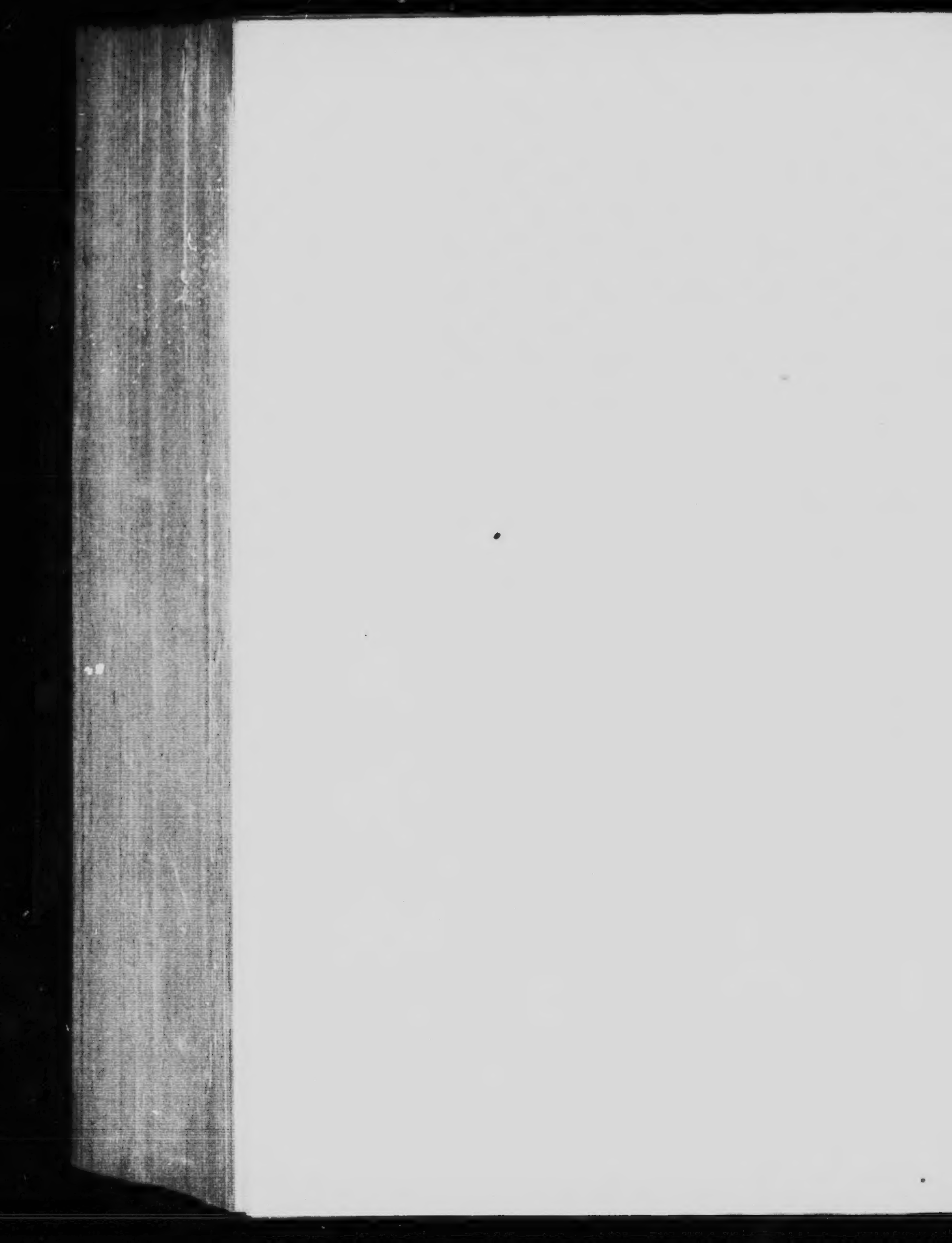
jetzt geschieht. Schauspieler wie etwa Mr. Forbes Robertson, Mr. Conway, Mr. George Alexander und andre — der ältern Künstler zu geschweigen — bewegen sich bequem und elegant in der Tracht jedes Jahrhunderts. Doch gibt es andrerseits nicht wenig, die — in einem Gewand ohne Seitentaschen — nicht zu wissen scheinen, was sie mit ihren Händen beginnen sollen; sie tragen ihre Röcke, als wären sie Kostüme. Nun sind diese allerdings für den, der sie entwirft, Kostüme, für den, der sie trägt, sollten sie lediglich Kleider sein. Auch ist es an der Zeit, die unsre Bühne beherrschende Anschauung, daß die Griechen und Römer stets, auch im Freien, bloßen Hauptes einhergingen, zu zerstören. Diesen Irrtum haben die Theaterleiter aus den Tagen Elisabeths nicht begangen: sie statteten vielmehr ihre römischen Senatoren sowohl mit langen Gewändern wie auch mit Hüten aus.

Häufigere Kostümproben hätten noch eine weitere Bedeutung: die Schauspieler würden dadurch lernen, daß es gewisse Gesten und Bewegungen gibt, die einem bestimmten Kostüm nicht bloß angemessen, sondern geradezu von ihm bedingt sind. Der maßlose Gebrauch, den man beispielsweise im achtzehnten Jahrhundert von den Armen machte, war das natürliche Ergebnis der weiten Reifröcke. Das würdeschwere Auftreten Burleighs war seiner Halskrause nicht

minder als seiner Kunsteinsicht zu danken. Überdies: solange sich ein Schauspieler nicht in seiner Kleidung heimisch fühlt, ist er auch in seiner Rolle nicht heimisch.

Darüber, daß Schönheit des Kostüms im Zuschauer künstlerisches Temperament und jene Freude an der Schönheit um ihrer selbst willen erzeugt, ohne die große Kunstschöpfungen nicht verstanden werden können, will ich hier nicht sprechen. Doch mag man den Wert, den Shakespeare auf diese Seite der Frage bei der Aufführung seiner Stücke legt, daraus ermessen, daß er diese stets bei künstlerischem Licht und in einem schwarzverhängten Theaterraum spielte. Ich wollte nur auf eins hinweisen: daß die Anwendung der Archäologie keine pedantische Methode ist, sondern eine Methode, künstlerische Illusionen hervorzurufen, daß man dadurch die Möglichkeit gewinnt, Charaktere ohne Schilderung zu erklären und dramatische Situationen und Effekte hervorzubringen. Man muß, meine ich, beklagen, daß so viele Kritiker eine der wichtigsten Bewegungen unsers modernen Theaters angegriffen haben, eh diese Bewegung noch zu ihrer Vollendung gelangte. Daß sie einmal dahin gelangen wird, empfind ich ganz deutlich. Wie ich etwa deutlich empfinde: daß man in Zukunft von den Kritikern mehr verlangen wird, als daß sie sich an Macready zu erinnern vermögen, oder daran, daß sie Bejamin Webster

gesehen haben: wir werden von ihnen Pflege des Schönheitssinnes verlangen. „Pour être plus difficile, la tâche n' est que plus glorieuse.“ Wenn sie diese Bewegung schon nicht bestärken, sollten sie sich ihr doch nicht entgegenstellen — einer Bewegung, der Shakespeare unter allen Dramatikern am meisten Beifall gezollt hätte; denn ihre Methode ist, die Illusion des Wahren hervorzurufen, ihr Ergebnis ist jedoch: sie ruft die Illusion der Schönheit hervor. Nicht, daß ich etwa mit alldem, was ich in diesem Essay sage, übereinstimme. Mit vielem stimm ich durchaus nicht überein. Der Essay bedeutet bloß die Fixierung eines künstlerischen Standpunkts, und in der ästhetischen Kritik ist der Standpunkt alles. In der Kunst gibt es dergleichen wie allgemeine Wahrheiten nicht. Wahrheit ist in der Kunst alles das, dessen Gegenteil nicht minder wahr ist. Wie wir nur in der Kunstkritik und durch sie die platonische Lehre von den Ideen erfassen können, so können wir nur in der Kunstkritik und durch sie das Hegelsche System des Widerspruchs zur Verwirklichung bringen. Die Wahrheiten der Metaphysik sind Maskenwahrheiten.



Inhalt.